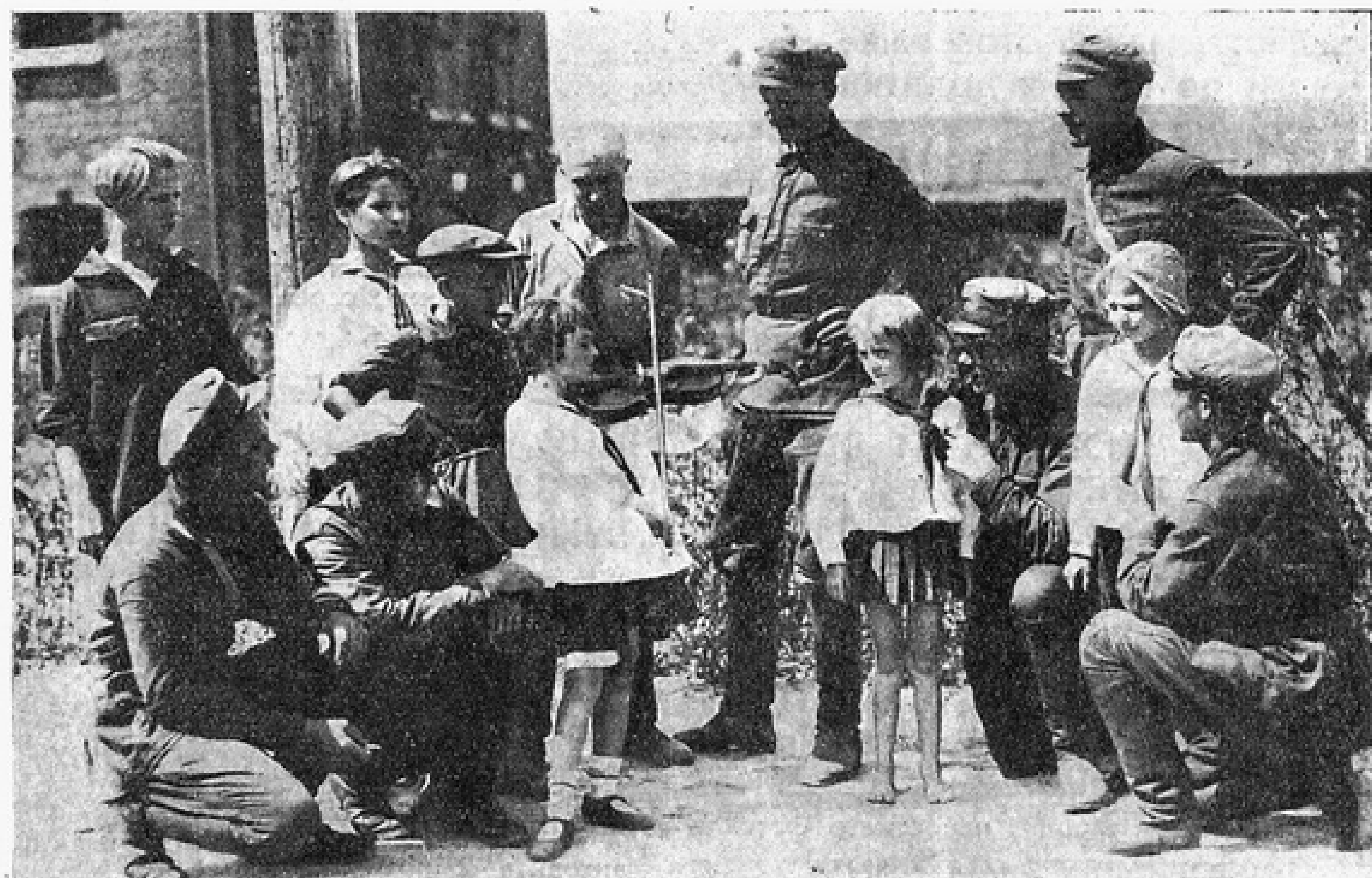
МУЗИКА МАСАМ

1929

ПІОНЕРИ НА ГОСТИНІ В ЧЕРВОНОАРМІЙЦІВ

(Фото Уманського)



Піонер-музика—дочка забойщика з Донбасу

9

ВИДАВНИЦТВО „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“

ЗМІСТ

2-й рік видання

Пролетарі всіх країн, єднайтеся!



Місячник масової музичної роботи—орган Управління Мистецтв НКО, Культвідділу ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ та Всеукр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ)

№ 9 (18) ВЕРЕСЕНЬ 1929 р.

МУЗИКИ,—ДО СОЦЗМАГАННЯ!

Широкою хвилею розгорнулося соціялістичне змагання геть по всьому Радянському Союзові. Робітничі маси активно сприйняли його гасла і нині щораз ширші лави робітництва стають до цього змагання. Змагаються окремі заводи, підприємства, змагаються поміж собою окремі міста, навіть округи. В наслідок соціялістичного змагання збільшується інтенсивність праці, кращає якість виробів, знижується собівартість, зменшуються прогули. І не спортивний запал, не бажання перемогти свого супротивника діє в цьому змаганні, а свідома мобілізація всіх сил для кращого будування господарства своєї держави є тим чинником, що закликав і кличе й надалі сотні тисяч робітників до участи в соціялістичному змаганні.

Гасло соціялістичного змагання почало діяти і в ділянці будівництва музичної культури: робітники харківського заводу „Серп і Молот“ внесли до умови про змагання пункт про організацію в себе оркестри й хору, черкаська військова школа, змагаючись із чернігівською, теж застерігає в пляні свого змагання музичну роботу, вступили у соцзмагання Київський та Харківський муз. драм. інститути, нарешті, й об'єднання композиторів—Всеукр. Товариство Революційних Музик (ВУТОРМ) викликає на соціялістичне змагання російське об'єднання композиторів (ВАПМ).

Отже, музичний фронт стає до соціялістичного змагання.

Але якими шляхами його розгортати далі? Які завдання в цьому змаганні треба ставити, кого втягати до нього?

Ми мислимо за можливе дві форми соціялістичного змагання на музичній ділянці, це: 1) змагання музичних організацій поміж собою і 2) внесення завдань з царини музичної до генеральних плянів змагань, що їх оголошують, припустім, заводи чи підприємства. Подані в цьому числі матеріяли докладно висвітлюють ці можливі форми змагання.

Основними завданнями змагань поміж музичними організаціями є поліпшення художньої й організаційної якости їхньої роботи, посилення громадської й політосвітньої роботи, боротьба з халтурою й нездоровими явищами в житті організацій (церковщина, хуліганство, несумлінне ставлення до роботи тощо). Для композиторських організацій змагання буде спрямоване на перевірку того, як вони здійснюють у своїй роботі оголошені ними гасла, як своєю творчістю ув'язуються з соціялістичним будівництвом країни, як обслуговують соціяльні вимоги нового роб.- сел. суспільства.

Тут не мусить бути жодного хорового та музичного гуртка, жодної капелі, оркестри, музичної школи, артиста, композитора поза соціялістичним змаганням. Всі мають напружити свої сили, дати найкращу роботу, перевірити свої досягнення, свої позиції.

Але важливим моментом є також внесення музичних завдань до загальних плянів змагання. Умови „Серпа й Молота“, черкаської військової школи свідчать про те, що суспільність цих організацій і закладів усвідомила важливість музичної роботи в їхньому житті. А це свідчить, з одного боку, про високий культурний рівень цієї суспільности, про зріст її культурних потреб, а з другого—сприятиме дійсно органічному, здоровому зростові музичної культури серед них. Практику „Серпа й Молота“ треба поширити на всі умови, що їх складають в царині соціялістичного змагання. І тут ініціятиву на себе мають узяти музичний актив (члени хор. муз. гуртків), і взагалі всі, хто розуміє важливість зросту культурности серед робітничо-селянського суспільства.

Хай же не буде віднині складено жодної умови про соціялістичне змагання, де б не було пункту про будівництво пролетарської музичної культури.

Хай живе соціялістичне змагання в царині музичній!

Хай росте, шириться українська пролетарська масова музична культура!

Хай сторінки „Музики-Масам“ рясніють нотатками про досягнення масової пролетарської музкультури в наслідок соціялістичного змагання!

СОЦЗМАГАННЯ МУЗИЧНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ

Соціялістичне змагання, перетворившися на велетенський будівничий процес, посіло видатне місце в системі метод та форм, що за ними пролетаріят будує соціялістичне господарство.

Цей, історичного значення, процес не лише сприятиме здешевленню собівартости, підвищенню продукційности праці, поширенню виробничих можливостей, що визначають сучасний курс соціялістичної перебудови нашої країни, але й збуджуватиме творчу ініціятиву й самодіяльність трудящих мас, скеровуючи її на рейки високої соціялістичної свідомости. Соціялістичне змагання, у відміну від інших господарчих, громадських, культурних заходів, об'єднує в своїх формах і методах усі елементи, що з них складається соціялістична перебудова господарства, громади й побуту, сполучає в них завдання господарчі з культурними, громадськими й ін. Отже й діяльність культурного сектору нашого будівництва треба скерувати в бік конкретної участи в соцзмаганні, щоб тим самим стимулювати дальший розвиток пролетарської культури, втягти до будівництва її широкі робітничі маси, міцніше ув'язати культурні процеси з громадсько-політичною сучасністю.

ЗАВДАННЯ СОЦЗМАГАННЯ

Основне завдання, що повстає сьогодні перед музичними колами це—організувати соц. змагання поміж музичними організаціями (закладами, установами, муз. і хор. гуртками, ансамблями, капелями і т. д.). Музична ділянка загального фронту соцзмагання набирає надзвичайно великого значення не лише тому, що вона сприятиме кількісному поширенню музичних одиниць, поліпшенню їхнього організаційного стану, збільшенню охоплення мас музичним рухом тощо, а головне тому, що соцзмагання сприятиме просякненню всього музичного руху соціялістичною ідейністю. Соцзмагання підносить музику і пісню, як частину загального пролетарсько-культурного процесу на велику ідеологічну височину і скерує розвиток її на соціялістичні рейки. Змагання направить розвиток музики на створення нової трудової виробничої пісні, музики, яка задовольнятиме потреби й смаки робітничих мас, в цій музиці, пісні відбиватиметься ідеологія пролетаріяту. Крім

цього, змагання спричиниться до поширення укр. пролетарської музики в робітничо-селянських масах, охоплюватимуться більші маси робітничо-селянської суспільности музикою, а це допоможе підвести під музичний рух пролетарську громадськість.

Соцзмагання допоможе відсіяти від музичних організацій все непотрібне, все вороже. Немає сумніву, що невелика частина консервативної „публіки", представники ворожого нам табору (націоналісти, носії буржуазного смаку в музиці, занепадники, шкурники, „лжефахівці", творці музики „салонного жанру" і т. д.) виступатимуть, можливо, проти змагання, щоб загальмувати розвиток пролетарської музики та громадсько-політичну діяльність муз. організацій. Але те остаточно викриє їхнє справжнє соціяльне лице, і в цій хвилі могутнього соціялістичного наступу вони захлинуться й повинні будуть умерти назавжди для музичного пролетарського руху.

Завдання соцзмагання полягатимуть і в нещадній боротьбі з різними дрібнобуржуазними, націоналістичного характеру та іншими ворожими пролетаріятові явищами в укр. музиці (церковщина, „давидовщина", обмежена „хуторянська малоросійщина", порнографія, міщанство, фокстротизм і т. д.).

Просувати в маси музичну культуру, ознайомлювати їх із різними музичними течіями, історією музики, провадити пояснення про значіння музики для політичного й культурного виховання і т. д., але подаючи таке в клясовому, соціяльному аспекті—це ще одне бойове завдання соцзмагання.

Всі ці лінії змагання забезпечать пожвавлення роботи музичних організацій та скерують їхню діяльність та розвиток на цілком пролетарські рейки.

Викладені тут думки, на наш погляд, мають дати політичне настановлення переведенню музичними організаціями соцзмагання. Звичайно, виникатимуть й інші гасла та завдання, яких ми тут не застерегли.

ФОРМИ УЧАСТИ МУЗ. ОРГАНІЗАЦІЙ У СОЦЗМАГАННІ

Участь музичних організацій у соцзмаганні треба направити по двох лініях.

Поперше—участь музичних організацій, установ та самодіяльних гуртків (ВУТОРМ, капелі, композитори, музичні школи й ВИШ'і, муз. та хор. гуртки і т. ін.), у змаганні по лінії самої муз. роботи між собою. Ці організації повинні прагнути й того, щоб до загальних плянів та угод змагання було внесено пункти про музичну роботу, щоб і ця ділянка культроботи, поруч з іншими, становила один із об'єктів змагання, домагатися, щоб у загальній угоді, до розділу „Культобслуговання" було додано, приміром, такі точки: 1) „організувати музичний та хоровий гурток, коли їх немає", 2) „заснувати, крім духового оркестру ще й струнний, 3) „змінити та поліпшити в бік ідеологічної та художньої витриманости репертуар гуртка". 4) „збільшити громадську роботу гуртків, запобігаючи явищ „професіональщини", що лише сприяє придушенню ініціятиви та самодіяльности" і т. д.

Подруге,—різні музичні об'єднання й заклади обов'язково повинні взяти участь у змаганні на тому чи іншому виробництві, обслуговуванням культурною роботою виробничого змагання. Популяризація завдань змагання, пояснення угоди, що її уклало підприємство з другим, переведення зборів, де складається угоду, розробка та популяризація пляну змагання, агітація за виконання завдань, що їх висунуло змагання і т. д.—усі такі заходи проводяться за допомогою форм культроботи та певного мистецького оформлення окремих її частин.

Хор. та музгуртки допомагають музично оформляти вечірки соцзмагання, улаштовуючи музичні та співочі виступи, вивчають і поширюють для масового користування нові виробничі й революційні пісні або пісні тематично близькі змаганню і т. д.

Не менш важливі та широкі завдання повстають перед композиторами та їхніми організаціями (ВУТОРМ, АРКУ). Соцзмаганння не лише сприятиме підвищенню рівня їхньої громадської діяльности, не лише викристалізовуватиме громадсько-політичне лице композиторів та музик, але й скеровуватиме їхню творчість на нові рейки творення музичних цінностей, що цілком були б співзвучні новій добі. В цій творчості ком-

позитори повинні відбити процеси, що з них складається великий соціялістичний рух. Патос соціялістичного будівництва, ентузіязм, напруження волі, висока свідомість, організованість, дисциплінованість мільйонів, що будують соціялістичну економіку, нове життя, нові виробничі відносини, нарешті, нові ритми, й темп виробничого процесу—все те мусить вилитися в новій масовій пісні. Така творчість композиторів зможе прислужитись пролетаріятові, як справжній художній агітатор соціялістичного будівництва. Отже, обов'язок кожного пролетарського музики, композитора взяти участь у соцзмаганні, широко консультувати та інструктувати робітничі й селянські муз.-хор. гуртки в справах соцзмагання й ін. Практично це полягатиме в підготовці відповідного музичного та пісенного репертуару для різних форм культурного обслуговування соцзмагання, складанні покажчиків музичних матеріялів для вечірок, походів тощо.

Не меншу роботу в цій царині мають провести і музично-навчальні заклади, ансамблі, капелі тощо,—їхні обов'язки полягатимуть у музичному оформленні централізованих заходів по соцзмаганню (міські карнавали, виїзди на виробництва з концертами, загально-міські вечірки і т. д.). Вони повинні також допомогти роботі низових самодіяльних муз. та хор. гуртків музично оформлювати окремі форми змагання.

Не зайвим буде тут навести досить цікавий приклад музичного й хорового гуртка у соцзмаганні за відомостями, що ми їх одержали:

„Коли на загальних робітничих зборах було ухвалено вступити в соцзмагання, то, не чекаючи навіть на ухвалу правління клюбу, не зачекавши директив завклюбу, на першому ж з ближчих зборів обидва гуртки (музичний і хоровий) поставили на обговорення питання про участь гуртків у соцзмаганні. Після доповіді керівника гуртка про завдання соцзмагання та обов'язки, що їх у зв'язку з цим узяв на себе наш завод подаючи конкретні практичні пропозиції щодо участи муз. та хоргуртка в цій роботі.

В наслідок обговорення було накреслено провести такі заходи:

1. Добрати репертуар для масових виступів, присвячених соцзмаганню: а) придбати та вивчити нові виробничі пісні та музичні твори, б) відновити вже вивчені виробничі пісні, в) підготовчі співанки провадити „при одчинених дверях“, щоб ширше втягти робітників до розучування цих пісень.

2. Улаштувати концертні виступи: на вечірці по соцзмаганню, після зборів, де буде складено звіта про хід виконання умови, в „день індустріялізації“, на зборах, де складатиметься умову про соцзмагання, в час виходу „ударних бригад“ на роботу. Для цього розробити програми виступів та договоритися з драмгуртком про музичне оформлення їхніх інсценізацій.

3. Розповсюдити серед робітників нові виробничі та революційні пісні.

Багато ще інших завдань накреслили в пляні по лінії налагодження систематичної роботи гуртків, внутрішнього самоврядування тощо. Особливу увагу звернули на добір репертуару. Переглянули ввесь матеріял, що раніше на виступах з нього користувалися, і повикидали різні „кірпічікі“, „малоросійські“ пісні і т. ін. замінивши їх серйозною музикою й піснями пролетарських композиторів або тими, що витворені на виробництві, але без „пошлятини“, „ухарства“ та інших ознак дрібнобуржуазних впливів на пісню.

Нарешті, через запрошення на співанки робітників, надсилаючи до різних комісій своїх представників, зв'язавшись із іншими художніми гуртками для спільних виступів, розповсюджуючи серед робітників нові пісні, поширивши склад гуртків, налагодивши в стінгазеті критичний відділ: „Що та як виконують наші музичні гуртки“—ми на ділі зуміли створити міцні взаємини з іншими організаціями, досягли підведення під нашу роботу справжньої громадськости. А все це допомогло визначити та посісти нашим гурткам певне місце в загальній роботі по соцзмаганню“.

Наведений досвід участи музичних гуртків у соцзмаганні є покажчик того, як можна організувати роботу, коли є бажання відгукнутись формами музичної роботи на потреби життя та на ті процеси, що відбуваються в країні. Зви-

чайно, цей досвід не вичерпує всіх можливостей участи музгуртків у соцзмаганні, але він свідчить про те, як поступово розгортається участь музичних і хорових гуртків у змаганні. Крім цього така робота розбиває твердження „проповідників чистого надклясового мистецтва“, що діють на користь буржуазії, нібито музика не може бути чинником громадсько-політичного впливу, не спроможна організуюче впливати на робітників, не може розвиватись річищами, що ними буйно поширюється пролетарська культура—продукт загального будівничого соціялістичного процесу.

ВИСНОВКИ

Отже, соцзмагання ставить такі завдання:

а) підвищити ідеологічний та художній рівень музичного руху (так у справі організації роботи, як і в репертуарі), прагнути перетворити його в невід'ємну складову частину великого процесу будування української пролетарської культури; зокрема, посилити нещадну боротьбу з різними дрібнобуржуазними явищами, що перешкоджають розвиткові пролетарської музики.

б) розгорнути роботу щодо ширшого та кращого просунення в роб.-сел. маси укр. пролетарської пісні, залучаючи в такий спосіб маси до опанування укр. пролетарської культури та до участи в будуванні її.

в) поширити організацію музичних та хорових гуртків, муз. об'єднань, організацій, закладів (капель, ансамблів й ін.); добиватись утворення по всіх виробничих центрах та селах, де є хоч мінімальні до того можливості, хорових та музичних самодіяльних гуртків.

г) об'єднати ширші маси робітників та сільської бідноти в гуртках, поруч цього очищаючи їх від різних ворожих пролетаріятові елементів, що через музичні гуртки намагаються протягти ворожу пролетаріятові ідеологію.

д) розпочати боротьбу з явищами „замкнености“, „професіональщини“, „обмежености складу“ гуртків та інших музичних і хорових організацій, таким чином надаючи можливості молодим робітником і селянам, що мають природні дані та хист до музики, взяти участь у музичному русі.

е) створити міцні взаємини муз. організацій з іншими мистецькими організаціями, оточити їх громадськістю.

Міські та заводські музичні організації через шефську роботу повинні організовувати та допомагати роботі сільських хор та музгуртків, а капелі, оркестри, музшколи міцніше ув'язатися з низовими музичними організаціями та практично допомагати їхній роботі.

Такі завдання обумовлюють практичні пункти угоди соцзмагання, що їх укладатимуть окремі музорганізації.

Зрозуміло, що ці завдання аж ніяк не вичерпують додаткових заходів, що їх провадитимуть по соцзмаганню окремі муз. об'єднання.

Щоб змагання мало більший успіх та захопило не лише тих, хто бере безпосередню участь у роботі колективу, що змагається, але й усю оточуючу суспільність, треба напередодні укладання умови широко поінформувати про це різні громадські організації. Для цього на зборах членів профспілки, КНС, сільбуда (коли це на селі), в клюбі і т. д. поставити інформацію про змагання та про завдання, що стоятимуть перед гуртком у зв'язку з змаганням.

Коли вже укладено угоду, гурток чи капеля розпочинає практичну роботу щодо реалізації тієї угоди. Одначе треба пам'ятати, що вся робота має провадитися, щоб її могла спостерігати вся суспільність. Для цього пожвавлюється „музичний куток“ у стінгазеті або випускається окремий бюлетень, де висвітлюється, що вже зроблено за угодою.

Велику увагу треба приділити систематичній перевірці виконання угоди соцзмагання. Рекомендуємо такі форми: виставка „....ська капеля (або гурток, школа і т. д.)—у соцзмаганні“; періодичні музичні вечірки, на яких демонструвати все те, що вже досягнуто в змаганні; та вечори „музичної критики“, де викривати хиби в роботі гуртка або капелі, оцінювати ідеологічну та художню вартість їхньої продукції, відзначати досягнення; крім перевірки виконання угоди кожним змагачем у себе,—взаємні або сумісні перевірки виконання угоди усім колективом; систематичне висвітлювання

ходу змагання в пресі, надсилаючи дописи до округової газети та журналів „Культробітник", „Селянський Будинок" обов'язково до журналу „Музика Масам"

ОРІЄНТОВНИЙ ПЛЯН УГОДИ СОЦЗМАГАННЯ ДВОХ ВИРОБНИЧИХ МУЗИЧНИХ І ХОРОВИХ ГУРТКІВ.

1. Перевірити репертуар музичних та хорових гуртків та пісні, що їх найбільше виконували; викинути музичний матеріял низької художньої вартости та ідеологічно невитриманий. Поновити репертуар масовими робітничими піснями та творчістю революційних композиторів.

2. Провести агітсуд над „циганщиною" й „малоросійщиною" в українській музиці й пісні.

3. Систематично улаштовувати „вечори укр. пролетарської музики". Частину таких вечорів присвятити висвітленню шляхів її розвитку. Практикувати вечори музичної критики.

4. В цехах та в клюбі провести низку бесід в справі творення й поширювання пролетарської музики та боротьби з різними дрібнобуржуазними впливами в музиці.

5. До програм роботи гуртків додати питання: „Шляхи розвитку пролет. музики", „Історія музики в світлі соціології".

6. З кращої частини гуртівчан та комсомольців підготувати актив „агітаторів" та „пропагандистів" ідей нової пролетарської музики й пісні. Вони повинні в повсякденній своїй роботі провадити боротьбу з похабщиною, порнографією, міщанством у музиці, поруч цього ведучи пояснення суті й значення пролетарської музики.

7. Виділити секцію „заспівувачів". Ці т. т. організовують масові співи на заводі, в клюбі, на майдані, в час прогулянки і т. д. „Заспівувачі" не лише допомагатимуть охоплювати маси організованим співом, але й просуватимуть в робітничі маси нові революційні, пролетарські пісні.

8. Поновити комсомольською молоддю, робітниками й бідняками-селянами склад хор. та музгуртків і викинути клясово ворожі елементи.

9. Поширити муз.-громадську роботу, шляхом обслуговування музичними виступами громадських заходів.

10. Взяти участь у роботі драматичного та літературного гуртків, пророблюючи музичне оформлення їхніх виступів.

11. В стінгазеті налагодити постійний „музичний куток".

12. Домагатися купівлі для бібліотеки гуртків музично-теоретичної та музісторичної літератури й нот.

13. Поставити завдання, щоб кожен гуртівчанин передплачував журнал „Музика-Масам".

14. Провести декілька звітних музичних вечорів.

15. Взяти на облік поодиноких аматорів-музик і влаштувати конкурс між ними на краще музичне виконання, поступово втягуючи їх до організованої муз. роботи.

16. Улаштувати музичну виставку „Шляхи розвитку укр. пісні" або „Робота наших музичних гуртків".

17. Скласти та розучити репертуар зразкового музичного оформлення „сімейного вечора" в клюбі.

18. Організувати оркестр укр. народніх інструментів.

19. Встановити міцний зв'язок з революційними музичними об'єднаннями та з журналом „Музика-Масам".

Наведений плян ні в якому разі не можна приймати за якусь „догму", нібито лише за вказаними в ньому заходами треба будувати роботу гуртків щодо соцзмагання. Ми подали цей плян як приклад роботи в зв'язку з соцзмаганням, а організації, що змагатимуться повинні скласти свого, пристосованого до їхніх умов, хиб та роботи.

Пам'ятайте, що забезпечення успіху соцзмагання, це втягнення до змагання широких мас, перевірка виконання угоди та систематичне висвітлення ходу змагання.

Дописуйте, як проходить змагання, які спостерігаються хиби, яких дійшли досягнень—до журналу „Музика-Масам".

Вол. Васютинський

МУЗИЧНИЙ МАТЕРІЯЛ ДО СОЦЗМАГАННЯ

Музичне оформлення соцзмагання мусить базуватися на музиці, що видбиває в собі виробничі процеси, або виявляє почуття зв'язані з працею на виробництві, або створює піднесений революційний настрій, закликає до боротьби, чи просовує в маси ідеї соцбудівництва.

Отже, програму муз. оформлення соцзмагання обов'язково треба складати з таких муз. творів:

I. ТВОРИ НА ВИРОБНИЧІ РОБІТНИЧІ ТЕМИ

а) Хори

1. Козицький — а) „Молотки",
2. „ б) „Фабрична",
3. Степовий — „У шахті",
4. Богуславський — „Друкарська",
5. „ — „Нова дубинонька"
6. Енгель-Альшванг — „Ремесники".

Примітка. Всі ці пісні двоголосні (крім „Фабричної" — для заспівувачки з 3 голосним приспівом та „Ремесників" — на 3-гол. хор) і легкі для вивчання й виконання. Вміщено їх у збірникові „Масовий спів" Богуславського й Козицького, вид. Держ. В-ва України (ДВУ), ціна 1—85 коп. У „Фабричній" можна не співати 3-й і 5-й куплети. „Ремесники" є й у збірн. „Молодий Ленінець", вид. Муз. Т-ва ім. Леонтовича, ціна 65 коп.

7. Автора невказано — „Ой, була я дівчина голая" (текст, що й у „Фабричній"). Вміщено в збірн. „Молод. Ленінець".

8. 9. Богуславський — а) „Молот". б) „Паровоз" (зб. „Піонери йдуть", ДВУ, 35 к.)

10. Туренков — „Поезд" (руск. мовою), Вид. Гос. Изд-во РСФСР" (ГИЗ). 30 коп.

Примітка: №№ 7—10 теж двоголосні хори; №№ 8-10 — з ф.-п. В №№ 1, 5, 6, 8, 9, 10 треба звернути увагу на імітацію виробничих звуків та вигуків.

З складніших творів радимо такі:

11. Вериківський — „Коваль" (укр., руськ. і німецьк. мовою), міш. хор з ф.-п. (Збірник „Червоний заспів", вип. III, ДВУ, 2—75 коп.).

12. Козицький — „Ой, ти ковалю" міш. хор (збірн. „4 пісні праці", 40 коп.).

13. Протопопов і Яворський — „Дубинонька", міш. хор („5 нар. пісень", 80 коп.).

14. Толстяков — „Пісня-кузні", міш. хор з ф.-п., ДВУ, ціна 70 коп.

15. Шуберт-Жиляєв — „На мельнице", міш. хор. з ф.-п., 10 коп.

16. Коваль — „Завод", міш. хор. з ф.-п., 15 коп.

17. Туренков — „Песня кожевников" („Бьют молотки"), міш. хор, 24 коп.

18. Його ж — „Песня кузницы" („Воют печи, свищут горны"), міш. хор, 18 коп.

19. Його ж — „Брызжут брызги в звонком кове", міш. хор, 18 коп.

Примітка. №№ 15-19 — руською мовою, видані „Музыкальным Сектором Госуд. Изд. РСФСР". Укр. текст № 15 є (див. № 29).

б) Для оркестрів (і хору)

20. „Дубинонька", на дух. орк. [„Сборн. револ. песен" (13 песен), партитура — 75 коп., голоса—2 карб.].

21. „Ей, ухнем", на дух. орк., вид. культвідділу Ленінгр. Обл Ради Профспілок, партитура—40 коп., голоса—50 коп.

22. „Дубинонька", на балал.-домр. орк. (А. Чагадаев — „Сборник песен для бал.-домр. окр.". Часть V), 1—38 коп.

23. Лобачев — „Металіст", марш для орк. 4-струн. домр. з ударними, партит. 60 коп.

24. „Ей, ухнем" та „Пролетарская дубинушка", на бал.-домр. орк. з хором (по бажанню) „Гусляр" — сборн. нар. и револ. песен для орк. и хора, 1 ч. (9 №№), 1—75 коп.

Примітка. №№ 20, 22-24 видав. ГИЗ.

в) Сольоспіви

25. Богуславський — „Пісня наборщиці", на середн. голос (шкільна збірка „Перше травня", ДВУ, 40 коп.).

26. Коляда — „Люблю я димнії фонтани", для баритона, ДВУ, 45 коп.

27. Давиденко — „Кузнец" („Ступай к наковальне"), ГИЗ, 45 коп. (руськ. мовою).

28. Шехтер — „Кузнец" („За днями день"), для баритона, ГИЗ, 45 коп. (руськ. мовою).

29. Р. Шуберт — „Мандрівка" („У млині"), на середн. голос, „Книгоспілка", 20 коп.

II. МУЗ. ТВОРИ НА С.-Г. ТЕМИ

а) Хори

Дивись „Список творів до „Дня врожаю" та засівкампанії" (хорові твори), а також пісні та частівки, уміщені в № 7-8 Муз.-Мас" за цей рік. Додати можна ще „Трударі-бідарі" й „Незаможницьку" Богуславського („Масов. спів №№ 25, 23) та „Як у строк же я йшла" — Козицького („4 пісні праці").

б) Хори з балал.-домров. оркестром

30. Богуславський-Гайдамака — „12 косарів" (Муз.-Мас". № 7-8—29 р.).

31. Кастальський — Сельские работы в нар. песнях с орк. нар. инструм": I. „Посев. Сенокос", II. „На пашне", III. „Жито. Лен.", IV. „Жатва. Дожинки". ГИЗ., ціна партитур I, III—60 коп., а. II, IV—45 коп.

в) Сольоспіви

Богуславський — „Ходе брат мій до заводу", на середн. голос (Муз.-Мас. № 1—29 р.). Повний текст пісні—в № 7-8 „М.-М".

33. Його ж — „Удовина туга", на середн. голос („Муз.-Мас. № 7-8—29 р.).

34. Мейтус — „Від дрібного до великого", на середн. голос (Муз.-Мас. № 6—29 р.).

Крім цих творів можна виконувати й інш., революційні пісні та інструментальні твори, вказані далі як муз. матеріял до Жовтневих свят та в спискові, поданому в № 7-8 „Муз.-Мас.".

ВКАЗІВКИ ПОРАДИ ДОВІДКИ

МУЗИЧНЕ ОФОРМЛЕННЯ РЕВОЛЮЦІЙНИХ СВЯТ

За головні принципи при складанні пляну музичного оформлення Жовтневих, як і інших революційних свят *), ми вважаємо такі: 1) найширше втягнення до участи в музичному оформленні свята маси робітництва й біднішого селянства, насамперед молоді, засобом до чого є масовий спів; 2) використання для музичного оформлення пісень та музики, що своїм змістом найбільше відповідають святові й біжучому моментові; 3) винесення святкування на вулиці, майдани, в околишні села й райони і 4) відхід од шаблону, що мертвить всяке святкування. Оцих принципів радимо обов'язково додержуватися.

Найчастіше роблять збори і після них концерт або виставу, при чому виступи драм. та муз. гуртків не зв'язані із урочистою частиною, а стоять окремо, не злиті з нею, не прикрашають її, а використовуються як принада.

Методичні вказівки, щодо організації масового співу, керівники знайдуть у відповідних статтях П. К. та Я. Полфіорова, поданих у „М.-М." №№ 3-4, 7-8, а також у книжках „Масовий Спів"--Богуславського й Козицького та „Музика масам" Козицького.

Щодо музичного матеріялу до революційних свят, то його, оскільки бойовим завданням нашого сьогодні є виконання п'ятирічного пляну соціялістичного будівництва та соцзмагання, музорганізації мусять складати обов'язково з пісень виробничих, трудових, з пісень та музики революційної боротьби й заклику.

Звичайно керівники урізноманітнюють революційну програму піснями народніми—побутовими, жартівливими,—зміст яких часто не зв'язаний і не пасує до змісту свята. Наша вимога, щоби зміст був цілком додержаний, але поданий у різних формах музичних (пісня, марш, частівка), різних темпах та ритмах (урочисто повільні, бойові-маршові, жваві), стилях (музика різних націй та інтернаціональна) та складах виконавців (хор, оркестр, заспів із хором, солісти, масова деклямація, інсценізація із співами та музикою). Дуже добре при тому зводити різні ансамблі докупи: хор з духовим оркестром або з оркестром народніх інструментів і т. д. Це вносить різноманітність, пов'язує роботу гуртків і збагачує мистецькі засоби.

Таку програму легко скласти з тих творів, що їх ми радимо до соцзмагання.

Радимо таку схему програми: 1) Пісні з робітничою тематикою (виробничою). 2) Пісні виробничі сільсько-господарські. 3) Пісні революц. боротьби й побуту.

Порівняно з іншими, музичні організації ще не розгорнули кампанії соцзмагання. Тому буде слушно до революційних свят пристосувати або виклик на соцзмагання одною організацією другої та підписання угоди між ними, або перевірочні виступи співзмагачів. Коли не це, то бажано влаштувати просто об'єднані виступи музорганізацій різних сел, чи підприємств (маленькі „олімпіяди"). В такому разі плян святкування орієнтовно буде такий. Уявімо, вступають у соцзмагання чи змагаються хоргуртки сел А і Б. Напередодні свята кожен гурток бере участь у вечірці в своєму селі, даючи невеличку програму після доповіді чи бесіди (решту художньої частини заповнюється виступами драм. та муз. гуртків, іграми, танками, деклямацією, шарадами тощо). В самий день свята гурток А, взявши участь у своєму селі в демонстрації, іде або

*) З об'єктивних причин журнал запізнився друком.— стаття мала на увазі насамперед Жовтневі свята.

їде до села Б, і обидва співзмагачі увечері виступають у селі Б на урочистих зборах. Програм такий: оформлення урочистої частини, підписання угоди (або доповідь про зроблене по лінії соцзмагання), виступи гуртків А і Б кожного окремо і, нарешті, об'єднаний виступ обох гуртків із спільним репертуаром під дириґуванням обох керівників (поперемінно).

Гурток А переночовує в селі Б і спільно з гуртком Б вранці іде походом у село А, де ввечері повторюють вчорашню програму.

Треба пам'ятати при тому, що крім сел А і Б треба обслужити ближчі комуни чи радгоспи, перенісши туди чи вечірку, чи урочисті збори, чи влаштувавши туди похід, який закінчити мітингом.

Оформлювати треба буде вечірку, похід та урочисті збори. Отже, репертуар хоргуртка треба розподілити на всі ці виступи так, щоб дуже не повторюватися (виняток—пісні, що їх знає співати маса і які використовуватиметься для масового співу).

На вечірці, як уже сказано вище, пісень треба дати небагато, однак різноманітного характеру. Великі ж збори треба обслужити яко мога повніше й урочистіше. Рекомендуємо такий плян (маємо на увазі збори в приміщенні, де є кін або естрада). Перед завісу чи на естраду виходить сурмач та барабанщик (або кілька їх) разом з особою, що відкриватиме збори. Сурмач виграє „сигнал" чи „фанфару", тоді барабанщик вибиває дріб; по хвилині ще раз і так тричі. По тому відкривається завіса і збори оголошуються відкритими (всі співають „Інтернаціонал"), пропонується склад президії. Після обрання президії, обрані до неї зходять на сцену під згуки маршової пісні („Вічний революціонер" Лисенка, марш „На штыки"—Шведова або Іванова-Радкевича, „Італійська революційна"—Верьовки й інш.—всі вони є для хору, духової оркестри та оркестри нар. інструментів і їх бажано виконати спільно).

Коли президія розмістилась на сцені, хор вигукує чи співає гасло з уміщених у журн. „Сел. Буд." № 3—29 р. або „Муз.—Мас." № 6, 7, 8, 9—28 р.).

Далі підуть виступи промовців. Промови треба перемежувати піснями та гаслами. Отже, добре наперед умовитися з промовцями на які теми вони говоритимуть і добрати відповідних музичних творів або уривків з них та гасел. Наприклад: тема індустріялізація—„Пісня кузні", „Молотки", колективізація—„Пісня колективу", „12 косарів", „Урожайний марш"; спілка робітників і селян—„Селянин і шахтар"; засівкампанія—„Селянине, пора засівать" і т. д. Закінчити офіційну частину треба масовим співом одної двох пісень і зробити перерву.

Далі йде музична частина, основним моментом якої є підписання угоди про соцзмагання (коли її вже підписано, то—доповідь про завдання соцзмагання й зачитування умови про нього) або перевірка проробленого змагачами. Це все може бути оздоблено подібним до вищеописаного церемоніялом. Наприклад, на сцену виходить колектив, що викликав іншого, представник його оголошує виклик, сурмач грає, ніби виклик, сигнал на сурмі, тоді на сцену виходить другий колектив і представник його оголошує прийняття виклику, й гуртки спільно співають „Наша пісня" Костенка (М.-М. № 9—28 р.). За цим ідуть виступи обох гуртків нарізно, а тоді об'єднано.

Тут може бути і доповідь місцевих підприємств, радгоспу, комуни, що змагаються по своїх лініях, при чому відзначувані в їхніх доповідях досягнення цілого виробництва та окремих робітників треба зустрічати виграванням фанфар, тушу, вигукуванням „слава" тощо. Навпаки, прогули, пияцтво й інше шкідництво «вітати» безладним шумом „оркестри» з відер, пляшок, заліза тощо.

Закінчується цю частину співом масових пісень разом з авдиторією (гуртки вже розміщені між слухачами і дириґент керує зі сцени всіма присутніми).

Остання частина вечора—танки, ігри, шаради тощо.

Масовий похід та карнавал оформляти треба, головним чином, грою оркестри (на чолі походу), масовим співом

(хористи, в ролі заспівувачів, розміщені в натовпі), барабанним боєм, перегукуванням окремих колон гаслами, викликами й ін.

Самими цими формами обмежуватися не слід.

Треба винести музику на „вулицю“, на „колодки“, на майдани, куди розсилати хористів та музик, щоб вони організовували там спів, музику та танки, втягаючи до них усю робітничу та бідняцьку молодь.

Щоби не повторювати даваних раніше порад, одсилаємо читачів до вищезгаданих статтів П. К. та Я. Полфіорова, гадаючи при тому, що на запропонованій нами канві святкування музики витчуть відповідний до величного свята Жовтня й інших рев. свят музичний убір і пишний і змістовний. Ю. Т.

ЧИСТКА ПІЯНІНА

Піяніно потребує періодичної чистки, принаймні раз на рік, головним чином у травні місяці, коли міль кладе свої яєчка. Чистити його треба пильно, не так, як це роблять здебільшого настроювачі, що подмуть кілька раз у піяніно міхами, зметуть ганчіркою або щіткою пил на відкритих місцях—і гаразд: піяніно вже вичищене. Мало хто чистить його, розібравши клявіятуру, а саме це дуже важливо, бо головним чином під клявіятурою збирається пил, що попадає, коли відчиняють клявіятурну кришку, та пил від зужиткованого сукна механізму піяніна. Весь цей пил збивається в клоччя, що нагадує бавовну, й осідає під клявішами, де інколи бувало надибаєш і на ціле мишаче кубло (миша, попадаючи в піяніно, згризае м‘яке сукно на дрібні шматочки і з них робить собі кубелечко переважно у правій половині клявіятури, цебто під дискантами).

Щоби викинути геть весь цей бруд, треба розібрати клявіші. Це робиться так. Насамперед одкривають верхню кришку, яка здебільшого не має замка, а запирається особливою заверткою. Щоб відкрити цю завертку, натискають передній щиток, тобто дошку, що до неї звичайно прироблюють свічники, посередині і, тримаючи його так, одкривають кришку, потім відшукують з лівого та правого боку піяніна (всередині) завертки щитка, які бувають чотирьох видів: перший — найбільш розповсюджений— завертка, другий—шпильки, які встромляють у спеціяльно прироблені до щитка плянки, третій—гачки і четвертий—засуви (останні три види бувають в піянінах лише старої конструкції).



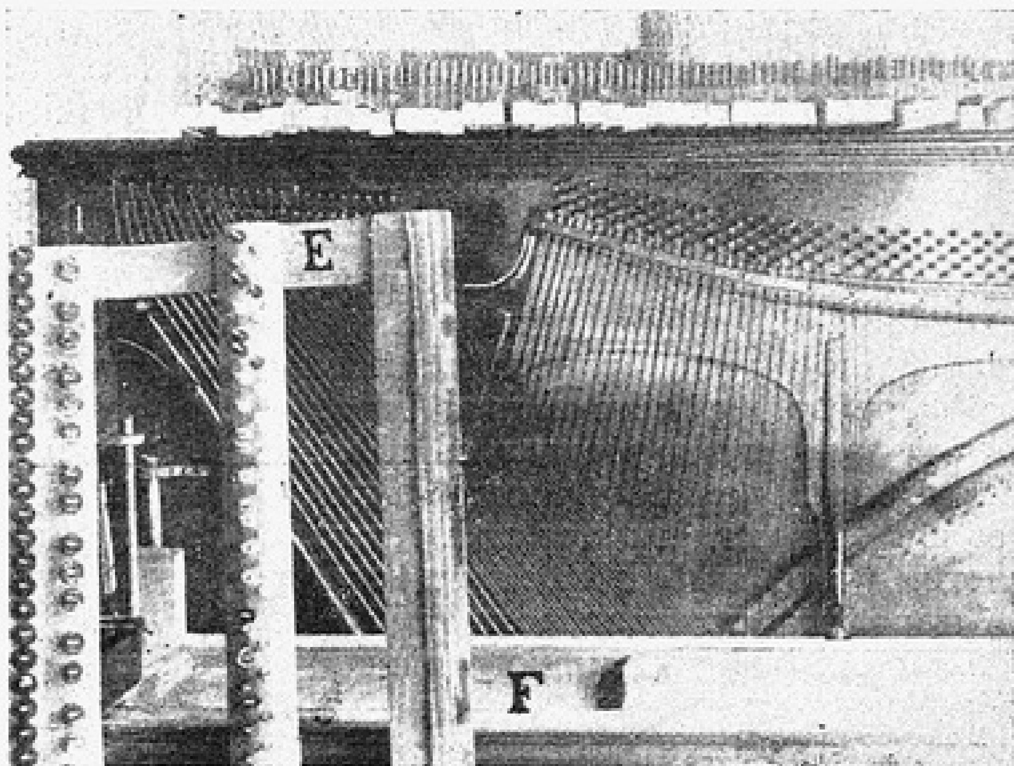
Мал. 1. А—модераторна плянка, В—стовпчики, С—надклявішна плянка, D—замочний брусик.

Тоді треба відкрити засуви й витягти передній щиток, зняти клявіятурну покришку, яка завжди знімаєтьса вгору, відгвинтити модераторні плянки (позначені на першому мал. літ. А), одгвинтити праву й ліву гайки, що закріпляють стовпчики механізму (позначені на мал. 1 літ. Б) і витягти механізм. Механізмом ми звемо сукупність молоточків з їх передачами, прикріплених до основної плянки, яка й собі прикріплена до двох чи то кількох стовпчиків.

Далі одкручують плянку, що над клявішами (позначена на мал. 1 літ. С.), одгвинчують замочний брусик (літ. Д), який прикручено спід споду кіль-

кома ґвинтами, а тоді вже знімають клявіші, складаючи їх таким же порядком, як вони були в клявіятурі. Кожний клявіш настромлено на два штифти, один з яких (круглий) проходить крізь клявіш приблизно посередині його, а другий штифт плескуватий, у передньому кінці клявіша, лише заходить у нього, не проходячи наскрізь.

Знявши клявіші, треба одгвинтити клявіятурну рямку (мал. 2 літ. E) і пильно пересвідчитись чи немає під нею картонних або фанерних підкладок, що бувають головним чином під її середньою плянкою, цебто під плянкою з круглими штифтами, а іноді бувають і під передньою або задньою плянками рямки. Взявши тоді одежну щітку та м'якого пензлика (краще широкого й плескуватого), добре перечистити сукно на клявіятурній рямці, а коли там попадуться шайбочки, цебто суконні кружечки, поїдені міллю до того, що вони вже не тримаються на штифтах, то замінити їх на нові.



Мал. 2. E—клявіятурна рямка (вийнята й поставлена сторч), F—штулерама.

Маленькі шайбочки на середні круглі штифти треба вирізувати з сукна рівного товщиною старим шайбам. бо інакше на новій шайбі клявіш буде вищий або нижчий за інші клявіші, де лишилися старі шайби. Щоб вирівняти клявіятуру, вживають шайби різної товщини з паперу, настромлюючи їх на круглі штифти під суконні шайби. На передніх плескуватих шайбах, де поставлені великі шайби з особливого товстого сукна, якого зараз важко знайти. замінюють їх кількома шайбами з звичайного сукна, щоби вони були завтовшки, як старі шайби, не з'їдені міллю. Коли шайби мало пошкоджені міллю, їх знімати не слід, а краще вичистити на штифтах, коли ж дуже пошкоджені, то їх слід, знімаючи по одній, старанно вичищати і зразу ж ставити на їхні місця.

Далі, вичистивши клявіятурну рямку, одставити її набік і братися до чистки резонатору, що поза струнами. У найбільш важких для чистки місцях, як от під дискантами, цебто правий бік піяніна, доводиться працювати за допомогою крила або тоненького пензлика. Потім видувають гарненько пил міхами з усіх кутків та закутків, змітають та пильненько витирають „штулераму", цебто підклявіятурну дошку (мал. 2 літ. F).

Пробивши це все, знов приґвинчують клявіятурну рямку, поклавши підкладки, якщо вони були, на старі місця (рямкові ґвинти треба прикручувати до кінця); далі одягти клявіші, які, щоб не переплутувати, звичайно нумеруються фабрикою. Перед тим, як одягти клявіша, його теж слід добре витерти.

Установивши рямку й клявіятуру, беруться за чистку механізму, старанно здуваючи з нього пил і тоді встановлюють його на місце, прикрутивши щільно гайками. Далі прикручують модераторну плянку (літ. A) й другу плянку (літ. C), яка часто має регулюючий ґвинт (вкручений посередині), що проходить між клявішами початку першої октави й на який повинна спиратися плянка.

Інколи цей ґвинт, знімаючи клявіятурну плянку, слід виверчувати. Встановлюючи цей ґвинт, треба пильнувати чи не занадто він підіймає середину плянки або чи не лягла вона на клявіші.

По цьому приґвинчують замочний брусик, ставлять на місце клявіятурну кришку й передній щиток і, закривши верхню кришку, беруться до чистки

нижньої частини інструмента. Для цього одкривають нижній щиток, закритий за допомогою дерев'яної пружини, що є під штулерамою. Натиснувши пружину, виймають щиток, вичищають щіткою й міхами поза струнами пил та павутину й вимітають сміття, що є між педальним механізмом. Розбирати педальний механізм не годиться, бо не знаючи педальної регульовки, можна наробити шкоди й тоді доведеться звертатись до майстра. Взагалі при розборці інструмента треба уважно стежити за порядком установки частин його, щоб збираючи його знову не наробити прикрих помилок.

Пересипати нафталіном можна весь механізм, але бажано вживати при цьому нафталін у порошку, а не в кришталиках. Можна сипати й під клявіші перед зборкою їх. Не слід лише посипати нафталіном сукняні прокладки під клявіятурою, в противнім разі тимчасово пошкодиться реґулювання клявіятури і встановиться знову лише тоді, як нафталін вивітриться.

На бронзовані частини так само не радимо сипати нафталіну, про що я писав уже в статті „Як зберегти піяніна від пилу, молі та вогкости" (див. журнал „М.-М". № 1 за 1928 р.). Камфори можна вживати для натирання нею пошкоджених міллю місць на сукні, але залишати камфору в інструменті не слід, бо її випар оквашує метальові частини.

Лишається ще сказати кілька слів про деякі відміни в побудові піянін. На фоті ми подаємо загально розповсюджену конструкцію, але є кілька відмін від цієї побудови, наприклад, стовпчики, позначені на фото літ. Б, бувають переважно чавунні й прикріплюються до інструмента шайбами, але бувають стовпчики й дерев'яні, що прикріпляються до інструмента дерев'яними завертками або приґвинчуються накріпко ґвинтами чи шпильками. Буває й більша різниця, напр., механізм, закріплений на клявіятурній рямці, висувається разом з клявіятурою. Для цього треба звільнити його від закріплень у стовпчиках і в клявіятурній рямці й одкрутити два ґвинти, що закріплюють обидва кінці її середньої плянки. Крім того, трапляється ще й така побудова механізму, в якій над усіма молоточками проходить дерев'яна плянка, а від неї униз ідуть дротинки. Нарешті, є ще механізм, що зветься „критий", або „механізм з верхнім демфером". Цю конструкцію механізму здибуємо переважно у старих піянінах і як дуже рідкий виняток у нових випусках фабрик. Є ще чимало дрібних відхилень, але вони для чистки особливого значіння не мають.

Ф. Артемів

ПОРАДИ КОМПОЗИТОРАМ-ПОЧАТКІВЦЯМ

Тов. П..нові. Писати на комсомольські теми музику в стилі Бортнянського не годиться. З боку форми—одноманітно, однакові каденції підряд; з боку гармонії—не цікаво й багато помилок. Треба студіювати пісні революційних композиторів та взагалі працювати над самомузвихованням.



Дніпропетровська делегація піонерів на піонер-зльоті.

Т. М. Сер-еві. (Вінницька округа). Хиби вашої розкладки „Над річкою" такі: а) завдяки тому, що канонічний супровід партії сопрано починається з другої чвертки, губиться мелодична лінія основної теми пісні, б) одноманітна й нецікава гармонія: всю розкладку побудовано на органному пункті „ре" у басів і складено по суті з 2—3 акордів строю, в) постійне перехрещування голосів (сопр.—альт) призводить до наслідків, що про них сказано в пункті а. Порівняйте вашу розкладку з розкладкою Леонтовича і вияcніть різницю й причини художньости Леонтовичевої розкладки.

Т-шу М...муду—(Миколаїв). З надісланих вами музичних творів можна взяти до друку лише „Комсомольський марш". проредаґувавши й переробивши дещо супровід і гармонію. Серед інших творів хор „Голос женщины" при загально грамотному викладі являє собою копіювання німецьких хорових пісень. Решта—не цікаві.

ТРИБУНА tr~~~~ музкора

ОРКЕСТРАМ ПОТРІБЕН УКРАЇНСЬКИЙ РЕПЕРТУАР

Скрізь по УСРР, зокрема в нас на Чернігівщині, є кілька сот оркестрів та музгуртків неаполітанських руських народніх, духових тощо. Разом про всіх треба сказати, що репертуар їх здебільшого: вальс, полька, старовинний марш, гопак, попурі. Правда, деякі оркестри намагаються перейти до клясичного репертуару. Де є кваліфікований керівник, то він сам розкладає наші сучасні революц. пісні, марші тощо, а в більшості, крім „Інтернаціоналу" з революційної та „гопака" й „попурі" з „української" музики,—ці оркестри нічого не мають і живляться аби чим. Симфонічні гуртки й ансамблі салонного типу раді були-б щось виконати нового з української музики, але літератури в продажу немає, переписка нот дорого коштує та й взагалі довго виконується і... бажання лишається бажанням. Отже, пора б нашим видавничим органам про це потурбуватись, бо є такі твори, що вже написані по 10—12 років і більше, а світу вони не бачили або виконувались тільки в Києві, Харкові, Одесі. Отже, щоб більше розповсюджувати сучасну нашу музику симфонічну, побороти репертуарний голод і потроху витісняти „попурі" й „трепаки", що правлять за українську музику, треба обов'язково видати хоч кілька невеличких творів для симфон. оркестру з праць Ревуцького, Лятошинського, Козицького, Костенка, Вериківського, Золотарьова й інш. Коли це важко виконати ДВУ, хай візьмуться „Книгоспілка", „Укр. Робітник", адже ж для духового та балалаєчно-домрового оркестру вже видають ноти і прекрасно, а для симфонічного, неаполітанського всі видавництва вкупі—жодного!

Отже, невідкладні завдання такі: забезпечення потрібною укр. літературою неаполітанських оркестрів, бо ці оркестри численні й авдиторія їх завше добре приймає й розуміє.

Треба лиш пам'ятати, що твори для цього оркестру повинні бути цікавими й зрозумілими для тих мас, серед яких він найбільше розповсюджений.

Ураховуючи велику кількість невеликих оркестрів та ансамблів сольного типу (ансамблі в кіно й інші), треба видати зведеного типу партитури симфонічних творів, напр., такого складу дирексьйон, облігато, віолончеля, флейта, клярнет, рояль—із зазначенням в рояльній партії інших партій.

Не менш невідкладне завдання видавничих органів—видання української літератури для симфонічних оркестрів і в першу чергу хоч кількох невеличких творів.

Висунувши гасла: „геть халтуру—за художню масову музику", треба безпосередньо переходити й до діла.

Цікаво в цій справі довідатися про пляни наших видавництв. А видавництвам час зв'язатися із споживачами, хоча б через пресу. Отже, ждемо статтів ДВУ, Книгоспілки й інш. видавництв.

Ю. Слоницький

Від редакції: *На виклик редакції (М.-М. № 6) капеля „Думка" надіслала лише матеріяли про свої концертові подорожі 1928 р. Своєї думки про завдання капелі в сучасний момент та пляну роботи на поточний рік ні керівник капелі, ні весь колектив не висловили. Редакція вважає надіслані матеріяли за цілком недостатні і чекає на плян та декляративного характеру заяву керівника й колективу. Неодержання їх редакція розглядає, як ігнорування „Думкою" громадськости та незасвоєння принципів самокритики й критики.*

КОМПОЗИТОРИ—ДО СОЦІЯЛІСТИЧНО-БУДІВНИЧОЇ ТЕМАТИКИ!

Останнім часом, що пекучішою стає потреба зв'язати політосвітню роботу із соціялістичним будівництвом, виявити в ній біжучу політику партії та Радвлади, то гостріше відчувається брак відповідного художнього матеріялу.

Музичного матеріялу, де б за теми бралося соціялістичне будівництво, переведення в життя його п'ятирічного пляну, агітувалося б за позику індустріялізації, чи то оспівувалося б соціялістичне змагання й ін., бракує найбільше.

А проте керівників муз. та хор. гуртків винуватять у захоплені „чистим мистецтвом", в одірваності від життя, професійній вузькості, в нехтуванні політосвітньою роботою.

Коли в РСФРР в цій справі допомагають журнали (які там значно більші і числом, і розміром), подаючи матеріял на ці теми (але ж то—російською мовою), то у нас на Україні з журналів у музичній та хоровій царині є лише „Музика-Масам", що в міру змоги й подає потрібний нам матеріял. Отож—цього замало.

Треба звернути увагу композиторів на цю прогалину в політосвітній справі і дати їм термінове завдання якнайскорше заповнити цю прогалину.

Журнал „Музика Масам", який є для більшости клюбних робітників настільним підручником, має вести перед у цій справі й подавати більше музичних творів (середньої складности) на теми сучасного моменту. Добре було б видрукувати й відповідні тематикою твори для духової, народньої та шумової оркестри, відбивши в музиці різні процеси виробництва.

Наші революційні музичні діячі можуть і повинні це зробити й тим допомогти товаришам, что працюють на місцях, підняти музичну справу на один рівень із загальним ходом радянського будівництва.

М. Нов-ній

Від редакції: *У зв'язку з статтями т.т. Ю. Слоницького та М. Нов—нього редакція викликає ДВУ подати в найближчих №№ „М.—М." звіт про виконання музично-видавничого пляну минулого року і пляну на 1929/30 рік, а також подати відомості про заходи видавництва по стимулюванню творчости композиторів на теми соціялістичного будівництва. З свого боку редакція обіцяє й надалі подавати муз. твори на теми соцбудівництва.*

Хор Черкаської трудшколи ім. Шевченка



В центрі (зправа): М. Новікова, Базилевський, О. Неговорова

Хор організувався року 1926-го. Склад його 100—110 учнів, на три голоси. Керує хором музвихователька М. Новікова, акомпаніятором О. Неговорова. Працює хор 4 години на тиждень.

В репертуарі найкращі пісні Леонтовича, Богуславського, Верьовки, Козицького, Вериківського, Попадіча, Яциневича, Степового, Верховинця, Лисенка. Хор виступає на всіх революційних та громадських святах у себе в школі, по робітничих клюбах, в гарнізонному клюбові, в клюбі „Робос", в таборах, в театрі ім Шевченка та в підшефному селі „Дахнівка".

Концертів хор влаштував 108 (безплатних).

Таку велику роботу хор пробив завдяки підтримці завідувача школи тов. Базилевського.

„ЧЕРВОНАРМИ"

N-ій Дніпровській стр. дивізії — активнішому будівникові пролетарської червоноармійської пісні—присвячується

Сл. В. Сосюри — Муз. П. Козицького

Засп. (один) — Всі — Приспів

1. Чер-вон-ар-ми, чер-вонар-ми, чер-вонар-ми йдуть впе-ред! Ми ру-

ко-ю ра-до-вла-ди вгор-по ка-то-ві баг-нет! Б'ють на-бо-ї в ба-ри-

ка-ди!.. Чер-вонар-ми йдуть, йдуть впе-ред! Ми ру-ред! 2. Бо не ред!

„МИ НЕ КИНЕМО ЗБРОЇ"

Школі N-го Дніпровського полку присвячується

Сл. О. Олеся — Муз. П. Козицького

Засп.

1. Ми не ки-не-мо зброї ні-ко-ли! Наше вій-сько сміється б'ю-

Ми не ки-не-мо зброї ні-ко-ли!

чись, Наше військо в боях беньке-ту-є Наше

На-ше військо сміється б'ючись, На-ше військо в боях беньке-ту-є Наше

вмира вмира смію-чись 2. Ми не

військо вмира сміючись Раз, два, раз, два, раз, два, три! Раз, два, три!

„ІТАЛІЙСЬКА РЕВОЛЮЦІЙНА"

на духовий оркестр з хором

Гарм. Г. Верьовки — Аранж. Б. Кожевников

Allegro moderato

Flauto

Clarinetti Es, I B, II

Cornetti I B, II

Trombe I-II B

Alti I-II Es

Corni I-II Es

Tenori I B, II-III

Baryton

Bassi I-II

Cassi Cr. et pet.

Спів

Вперед, на-ро-де, йди у бій крива-вий в червоних лавах, в червоних

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15

ла вах. Вперед народе, йди у бій кривавий в червоних ла вах до перемог.

лави червоні пере мо жуть всіх,

I·II III.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15

лави червоні переможуть всіх. лави червоні пере мо жуть всіх, нехай живе комуна і свободи стяг вперед на- води стяг!

нашого „ре-мажору“ тим, що не має належних „ре-мажорові“ знаків альтерації.

Double=Дубль—подвійний.

Double bémol=Дубль-бемоль—знак (мал. далі) пониження звуку на 2 півтони (ц.-т. на цілий тон).

Double diése=Дубль-дієз — знак (мал. далі) підвищення звуку на 2 півтони (на цілий тон).

Drama lirica (драма ліріка), drama per musica (драма пер мюзіка) — так звуть в Італії „opera seria“ (опера сер'я), ц. т. „серйозну оперу“, яку відрізнюють від „опери комічної“ — „opera buffa“ (опера буффа).

Дуалізм в гармонії — визнання повної протилежности в побудові мажору й мінору.

Дуда, дудка—примітивний народній духовий інструмент—очеретяна або бузинова рурка з просвердленими по ній дірочками та спеціяльним пищиком на кінці. Один з найранших народніх інструментів, у всіх часах існування клясового суспільства—приналежність бідніших селянських верств.

Due (дуе) — два. A due (а дуе) — вдвох. Due corde (дуе корде)—зняти ліву педаль. Due volte (дуе вольте)—двічі, повторити.

Duo (дуо), Dueto (дуето), Дует—1) ансамбль з двох виконавців; 2) муз. твір для двох голосів або інструментів.

Duodecima=Дуодецима— інтервал з октави+квінти, напр.: до^{1} — соль^{2} (до^{1} — до^{2}=октава+до^{2}—соль^{2}= квінта).

Destra (дестра), la desutura (ля дестра) destra mano (дестра мано)—права рука грати правою рукою.

Detache (деташе) — при грі на смичкових інструментах, кожну ноту грати окремим рухом смичка.

Determinato (детермінато)--з певністю, рішуче.

Детонація, детонування — вигравання або виспівування тонів нечисто, або трохи нижче, або вище, ніж слід.

Детонувати—грати або співати нечисто.

Di (ді)—від, в, у. Di molto (ді мольто)—дуже, напр.: Allegro di molto (алегро ді мольто)—значно швидче за allegro.

Diapazon (діапазон), Діяпазон—1) те, що і октава; 2) обсяг голосу чи муз. інструменту від найнижчого до найвищого звуку, який вони можуть дати; 3) у французів—камертон.

Diatonico (діатоніко)=Діятонічний. Діятонічний півтон (тон) є півтон (тон), утворений двома сумежними, різних назв, нотами, наприклад: „сі—до“=діятон. півтон, „до-ре“=діят. тон, „мі—фа-дієз“=діят. тон, „соль—ля-бемоль“=діятон. півтон. Діятонічна гама є гама з діятонічних тонів та півтонів. Діятонічна мельодія—мельодія побудована на діятонічній гамі.

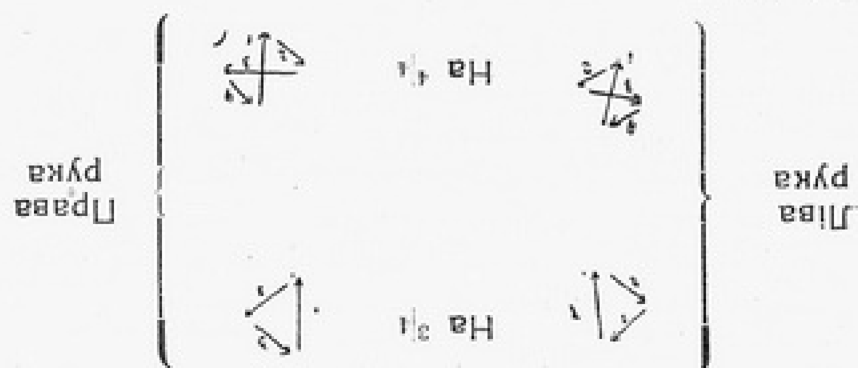
Dichord (діхорд), Дихорд—старовинний грецький двострунний інструмент.

Diesis (дієзіс), Dièse (дієз), Дієз—знак (мал. далі) підвищення звуку на півтон.

Diluendo (ділюендо)—зменшувати силу звуку, ніби згасає він.



Інколи лівиця, особливо в місцях напруженої звучности, може допомагати правій руці тримати ритм. Тоді такти вимірюють так:



і т. інш.

9-тидольний такт (9/4, 9/8) одбивають звичайно, як 3, а 12-тидольний такт—як 4 тридольні такти, з особливим відзначенням першої, найсильнішої, долі такту (великим помахом). При швидкому темпі: в 3-дольному такті три долі йдуть на один удар (напр. у вальсах), в 6-тидольному—кожні три долі—теж на один удар (нібито він двудольний), а в

4-дольному—дві долі на один удар (4/4, як 2/4).

Дисгармонія—немилозвучність внаслідок музичної непоєднаности.

Дискант, Discant (діскант)—1) взагалі верхній голос гармонії; 2) серед людських голосів—високий жіночий або дитячий голос, інакше—сопрано (див.).

Дискантовий ключ, або „дискантовий ключ до“ (мал. далі); він позначає лінійку, на якій стоїть нота „до“ першої октави.

Дисонанс—протилежне консонансові (див).

Дивертисмент— в'язанка різних муз. п'єс; у 18 столітті—дещо подібне до сюїти (див.)

D-moll (де-молль) тональність „ре-мінор“.

Do (до) або Ut (ут)—італійська (складова, не буквенна) назва звуку „до“ (C).

Dolce (дольче), dolcemente (дольчементе)—з почуттям приемности, легкости й м'якости.

Dolente,—do (доленте,—до), dolentemente (долентементе)—жалісно, ніби з плачем. Dolentissimo,—ma (долентісімо,—ма)—якомога сумніше, скорботніше (рух повільний).

Dolore (дольоре)—печаль, журба. Con dolore (кон дольоре)—висловлюючи печаль, тугу. Doloroso (дольорозо)—сумно, із стражданням.

Домінанта, Dominanta (домінанта—п'ятий ступінь (від основного тону) гами; коли його береться вверх від основного тону, то цей ступінь зветься верхньою домінантою (V ст. або D), а коли вниз (п'тий ступінь вго-

Diminuendo (дімінуендо)=Decrescendo (див.).

Discreto (діскрето)—помірно, Con discrezione (кон діскрецьйоне)—зменшуючи рух, Discretissimo (діскретісімо)—яко мога помірніше.

Disperato (діспеpaто), disperatamente (діспepатаменте), con disperazione (кон діспераційоне)—з почуттям одчаю, розпуки (і трохи прискоривши).

Divisi (дівізі)—„поділені". Це слово ставлять у партитурах, щоб показати ним що інструменти чи голоси, яких воно стосується, повинні поділитися на дві самостійні партії.

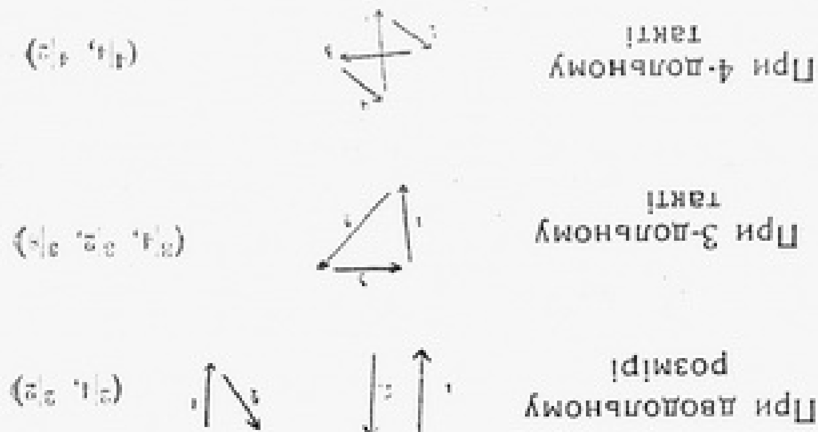
Диктант музичний—записування або усне читання (розпізнавання) музичних уривків, що їх хтось інший програє або проспівує так, щоб записувач не бачив, які ноти грають чи співають. Музичного диктанта вживають при навчанні, щоби розвинути в учня слух та почуття ритму.

Дилетант—аматор музики чи іншого мистецтва, що займається ним для насолоди, а не як професіонал, в якого його мистецтво є фах, професія, що з них він живе.

Динаміка, Dynamik (динамік)—1) рух або розподіл зростання й зменшення звукової сили в музичних творах, як засіб досягти виразности; 2) відділ теорії музики, що вчить уміння використовувати розподіл відтінківзвукової сили в музичному творі.

Диригент, дирижер—особа, що керує оркестром, хором або іншим ансамблем. Для підготовки диригентів по музичних школах є спеціяльні відділи, де проходять музично-теоретичні науки, диригування тощо.

Диригування—керування музичним ансамблем. Завдання диригування не лише держати всіх виконавців „у такті", а й підкорити виконання всіх членів ансамблю цілій ідеї твору, як її, за вказівками автора, розуміє диригент (дати інтерпретацію, тлумачення твору), досягти одностайности у виконанні, вирівняти чи виділити звучність окремих груп виконавців тощо. Диригують, звичайно, помахами одної або обох рук, при чому головна, права, рука відбиває такт (в ній і держать спеціяльну паличку), а ліва вказує нюанси виконання або вступи окремих виконавців. На сильну (важку) долю такта дають помах униз. Помахи рук на різні рахунки графічно можна змалювати так:



При дводольному розмірі ($^2/_4$, $^2/_2$)

При 3-дольному такті ($^3/_4$, $^3/_2$, $^3/_8$)

При 4-дольному такті ($^4/_4$, $^4/_2$)

ру=4-му ст. вниз), то нижньою або субдомінатною (IVст. або S) (в гамі „до-мажор" це будуть: „соль"—верхня, „фа"—нижня домінанти). Акорди, побудовані на цих ступенях, звуться теж домінантою та субдомінантою. Ці акорди та акорд, побудований на основному тоні (I ст. або T) є головні акорди тональности (в „до-мажорі" це: I=до, мі, соль; V=соль, сі, ре; IV=фа, ля, до).

При модуляціях строї тоніка, домінанта та субдомінанта є строями 1-го ступеня спорідности, ц. т. в них модулювати найпростіше.

Домра—дуже поширений нині струнний щипковий муз. інструмент. Вживається для сольної й ансамблевої гри, але здебільшого в оркестрах вкупі з балалайками („великоруський" оркестр Андреєвського типу). Має домра три або чотири струни, настроєні: 3-струнні—по квартах (1-ша струна—„ре", 2-га стр.—„ля", 3-я стр.—„мі"), а чотириструнні—по квінтах, як у смичкових інструментів (1 стр.—„мі", 2 стр.—„ля", 3 стр.—„ре", 4 стр.—„соль"). Чотириструнні винайдено в СРСР у 1918 р. Гриф. має ладки, в деці прорізано голосник, резонантний коробок має форму або півкулі або низького циліндру, закритого з одного боку декою, а з другого дном. Оркестрові типи домр такі: піколо, прима, альт, тенор, бас та контрабас.

Запозичено домру в азіятських народів (комликів) дуже давно. Балалаєчно-домрові оркестри появилися в кол. Росії в перших роках 20-го століття. Удосконалювачем цих інструментів і творцем оркестрових типів їх є В. Андреєв, якому покровительствував царський уряд з „патріотичних", буцім би то цілей (піднести вагу „великоруських, панівної нації, інструментів"). А що останні ширилися насамперед серед куркульні й міщанства, а репертуар складали спеціяльно з третьосортної музики, то в дійсності цим запаморочували голови трудящих і відокремлювали останніх од музики оперної, симфонічної та камерної, ц.-т. музики „вищих" верств. В СРСР ці оркестри широко використовується для музичної самодіяльної роботи в роб.-сел. масах, де балалайка й домра дуже поширені завдяки їхній дешевизні й простоті навчання гри на них. Ці роб.-сел. оркестри та самодіяльні гуртки дедалі більше відходять від макулатурного й „великоруського" (шовіністичного) репертуару, переходячи до виконання серйозної художньої музики світових композиторів та сучасних революційних, твори яких видає Держ. В-во РСФРР, а з 1929 р. й Держ. В-во України. Велику вагу мають 4-риструнні домри, бо з своїм строєм вони можуть використовувати всю муз. літературу написану для смичкових інструментів.

Doppelschlag=Доппельшляг—див. Gruppetto, Групето.

Дорійський лад—один із звукорядів середнєвічної церковної музики. Назву його позичено з муз. теорії старовинних греків (хоч, застосовано й не до грецького ладу). Цей стрій (лад) часто подибуємо і взагалі в старовинних піснях. Побудований він начебто на II ступневі теперішньої до-мажорної гами, а саме: ре, мі, фа, соль, ля, сі, до, ре (де „ре"—основний тон); таким чином цей лад відрізняється від

МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

НЕОБХІДНІ ВІДОМОСТІ З ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ ДЛЯ КЕРІВНИКІВ ХОРОВОГО СПІВУ ТА ДЕКЛЯМАЦІЇ

ПРИМАРНИЙ ТОН

У статтях про определіння голосу ми коротенько казали вже про „примарний тон" у розмові та в співі. Оскільки ж широким співацьким колам теоретична література з цього питання, а також значення практичного застосування цього явища у вокальній методиці зовсім невідомі, зупинимося на цій темі докладніше.

В Росії попервах була пересажена й панувала італійська вокальна школа; так виховувався у відомого італійського співця Надзарі й композитор Глінка, що мав гарний голос і виробив виключну вокальну техніку. Згодом він сам узявся викладати спів і ось тут, у процесі педагогічної практики, він перебудував систему обробки голосу: за конечну умову успішної роботи з голосом він уважав починати вправи не з нижніх тонів голосу, а з найкращих тонів середнього діяпазону й, виходячи з них, будував усю систему вправ концентрично, тобто помалу підвищуючи та опускаючи їх по півтонах.

Таким чином, серед руських педагогів Глінка перший помітив наявність у звучанні кожного голосу різної якости звучання в різних регістрах і вказав на потребу вирівнювання голосів (а це є найголовніше завдання вокалу), ідучи до цього саме від кращих тонів голосу.

Маючи кепську звичку не визнавати „пророков своего отечества" й іти на поводку в заходу, ми забули методу Глінки і наколи й говорили про (модне нині) питання „примарного тону", то малокому западало в голову, що факт реального існування „примарного тону" і його практичне значення в справі виховання голосу відкрив нам Глінка.

Який же зміст вкладають у поняття „примарний тон" нині. Мюлер-Брюнов (Німеччина) у книзі своїй „Секрет гарного співу" визначає примарний тон так:

„Примарний тон є основний тон голосу кожної людини, який не через звичку, а своєю установкою є найзручніший,— тон, який не викликає жодного напруження, а навпаки почуття вільности та приємности".

Сам Мюлер-Брюнов, як і Глінка, був співцем. У процесі навчання йому зіпсували голос і лише під доглядом викладача Луїзи Рес він зумів знов виправити його системою роботи саме від примарного тону.

Крім Мюлера-Брюнова тепер над цим питанням працює чимало педагогів. Деякі кажуть про примарний тон, незалежно від звуків (голосівок), а інші (Карл Крузе) кажуть про примарний тон лише на звукові „а". Приблизно такого погляду додержується й вокальна секція Моск. Держ. Інст. Муз. Науки (ГІМН).

Що ж таке своєю фізіологічною природою примарний тон і в якому співвідношенні він з моментами утворення голосівок?

Наколи ми візьмемо за основу наше твердження, що голос взагалі є результат сполучення двох основних функцій— функції високого й функції низького звучання, то тема про примарний тон дуже полегчується, а роля його в спра-

ві голосової культури стає очевидна. Коли в людини порушена функція змішення—в нього немає співочого голосу, а мовний—дуже неприємний. В такому разі не доводиться й казати про існування в голосі примарного тону—його бо немає, бо немає умов для його існування (хоча в руках доброго педагога є шляхи й можливості викликати його до життя). Коли ж функція змішення гармонічно розвинена у всьому діяпозоні голосу, то всі тони є примарні.

В такому разі однаково з якого тону починати вправи, треба лише пам'ятати, що негаразд перевантажувати крайні низи й гору, щоби не порушити цієї найрідшої властивости голосу, що дала йому сама природа.

Проте, і перший і другий випадки трапляються серед співців дуже рідко. Перших (вони є дуже цінний матеріял для науково-дослідницької праці)—вокал просто відкидає, а друга категорія співців, щедро обдарованих природою, дуже нечисленна і, на жаль, часто втрачає свої рідкі властивості через неправильне навчання. Головний же контингент складають співці з частковим випадінням або послабленням сполучальної функції. Та частина голосового діяпазону, в якій зберігалася недоторканою дана функція змішення, звучить вільніше, краще, повнозвучніше. Кількість таких доброзвучних тонів може бути дуже замала—один-два тони, і лише іноді досить значна (в першому випадкові при розробці голосу треба бути дуже обережним).

Місце примарного тону для кожного типу голосу визначити раз назавжди неможливо. Не можна сказати, що всі тенори повинні мати кращим тоном „сі" мал. октави, а баси „фа" мал. окт. В кожному окремому випадку примарний тон або примарні тони визначаються природою цього голосу, історією його розвитку, як фізіологічного, так і технічного.

Педагог повинен мати велику чуйність, тонкий слух і обачливість, щоб установити примарний тон в разі тяжкого порушення основних голосових функцій.

Методи визначення примарних тонів мови й співу, подані у моїх статтях.

Тепер про значення мовного звуку (голосівки) в справі визначення примарного тону.

Що таке своєю природою голосівка. Це не є звук, сам по собі, а лише наслідок відгуку, обумовленого формою резонуючого рота. Наш рот змінює свою форму, різне положення приймає нижня щелепа, язик, різно натягуються щоки й розтягуються губи. Таким чином для утворення голосівок треба проробити низку якихось певних м'язевих скорочень або, інакше кажучи, артикуляційних рухів.

Для правильного звучання тону, артикуляційні рухи повинні бути м'ягкі й вільні, бо найменша неправильність або напруження м'язевих скорочень групи артикулярних м'язів безпосередньо викликає зрушення позиції голосових зв'язок, звучання даної голосівки нівечиться, вона втрачає свою чіткість.

Всяка людина, в ході свого загального розвитку, дістає багато різних звичок мовного звучання, а через те в одного краще формується „а", а в другого „і" і т. інш. Отже, висновок звідси цілком зрозумілий: помиляється той, хто гадає, що примарною голосівкою слід вважати для всіх співців і читців голосівку—„а", тому, мовляв, усі вправи й вокалізи треба проспівувати на „а" і примарний тон шукати на „а".

Із вищенаведеного зрозуміло, що в такий спосіб можна його й зовсім не знайти, особливо тоді, коли в співця примарний тон один або два, а формування голосної „а" остільки неправильне, що порушує сполучальну функцію й на цих двох тонах. Таким чином, шукаючи примарний тон, треба шукати сперше повної свободи утворення той чи іншої голосівки в розмові, а тоді вже на цій голосівці шукати примарного тону.

Спробуємо зформулювати все сказане.

Примарний тон є тон найповнішого, найкрасивішого звучання для слуху, найлегший та найзручніший фізіологічно звук для співця. Всі ці властивості обумовлюються гармонічним сполученням основних функцій голосового звучання незалежно від характеру голосівок.

Само по собі зрозуміло все надзвичайно велике методичне значення примарного тону. Адже головне завдання вокалу—вирівнення голосу—повинно виходити з того, що є найкращого в голосі, а це найкраще дано самою природою, якій слід лише допомогти поширити характер звучання цього примарного тону на весь діяпазон, певною, послідовною, розумною системою вправ, вокалізацією й солізацією.

В той час, як захід ще не підійняв завіси над цим питанням методичного значення, Глінка давно вже сказав про це своє авторитетне слово. На нас, педагогів сучасности, добре обізнаних з даними наукового досвіду, лежить обов'язок розкрити основи цього методу й розповсюдити його.

Як же застосувати розробку голосів від примарного тону в колективній роботі?

Після того, як кожний голос досліджено, керівник може розбити колектив на групи, об'єднані своїми голосовими властивостями й приблизною подібністю примарних тонів, і наколи будуть тенори та сопрани з примарними тонами від „ля" до „ре" (сопрано октавою вище від тенорів), то він може починати одночасну з ними роботу: 1) співати на різних голосівках, 2) співати голосівки з шелестівками перед ними, називаючи ноти, з „сі", „до", не боячись впасти в особливі помилки.

Осіб, що мають один-два примарні тони й різко виявлені недоліки у формуванні голосівок, краще деякий час не вводити в колектив, аж поки чітко не встановиться в індивідуальній роботі принаймні п'ять-шість тонів звучання на одній голосівці.

Особливо важлива роля мовних примарних тонів у роботі колективного художнього читання. В цій царині несвідомо мимоволі керівники роблять низку злочинів.

Слід боротися з поширеним поглядом, що розробка мовного голосу легша за вокальний. Вона складніша вже через те одне, що зміна артикуляційних рухів проходить у мові далеко швидче, а робота голосових зв'язок завдяки швидкій зміні висоти звуку—безладна.

Л. Некрасова

НОТНА ГРАМОТА ДЛЯ САМОНАВЧАННЯ

(Лекція четверта)

Тепер ознайомимось із *потрійним поділом нот*, яке в музиці теж відограє велику ролю. Цей поділ буває двох родів: *правильний* і *неправильний*. Правильне ділення ноти на 3 рівні частки буває тоді, коли з правого боку ноти ставлять *крапку* (знак розділовий), яка означає, що дана нота по закінченні своєї безпосередньої тривалости має звучати ще половину цієї тривалости. Таким чином ми маємо такі потрійні ділення: Мал. 10 (Ці дві ноти на одним місці нотоносія сполучаються дугою або *лігою*, щоби другу ноту не повторювати знову, а лише продовжувати звучання першої ноти)

$= \frac{3}{2} =$

Мал. 10

Мал. 11 Мал. 12

$= \frac{3}{4} =$; $= \frac{3}{8} =$;

$= \frac{3}{16} =$; Мал. 13

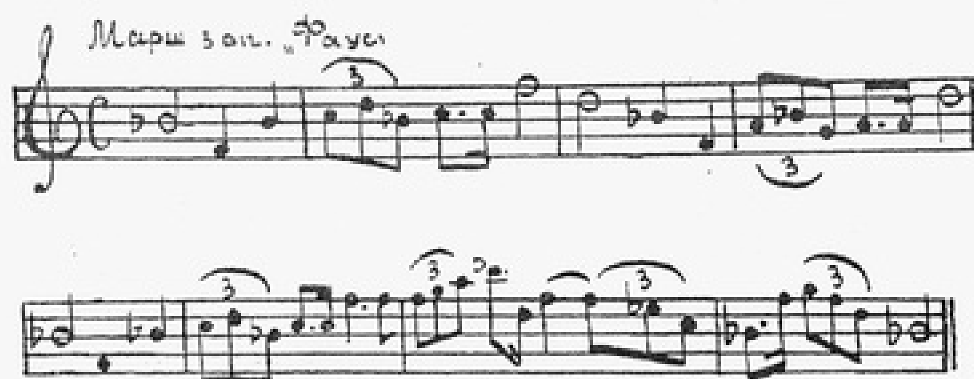
Мал. 14 $= \frac{3}{32} =$

Неправильний потрійний поділ (тріоль) маємо від поділу будь-якої тактової частки не на 2, а на 3 рівні частки, без жодних крапок, причому це визначається дужкою над нотами або під ними з цифрою 3. Таким чином ми маємо такі тріолі в музиці: (мал. 15):

Мал. 15

Зазначимо при цьому, що всяка тріоль може складатися з трьох нот *різної височини*, цебто тріоль є

власне кажучи, поділ не тактової ноти, а лише місця цієї ноти, наприклад (мал. 16).



Мал. 16

Перейдемо тепер до моментів м о в ч а н н я в музиці.

Всяка музика має в собі знаки, так звуків для кожної тактової частки, як і мовчання протягом певної частки такта (павзи)

Кожна тактова частка має свій з н а к п а в з и (мал. 17):

Павзи також бувають із крапками з правого боку), що збільшують їх на половинну тривалість. Таким чином, маємо такі малюнки (мал. 18):

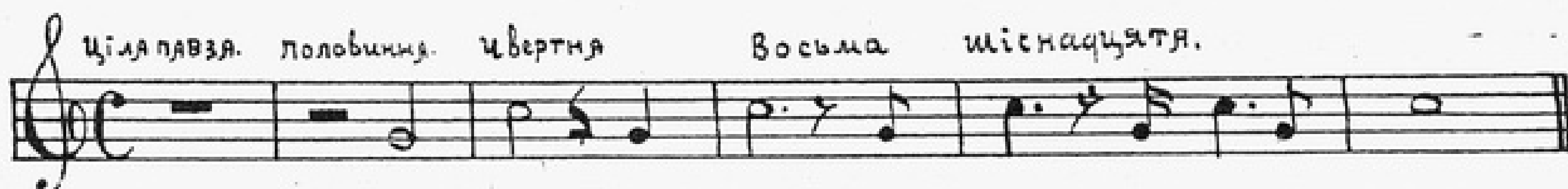
Візьмемо тепер для аналізи поділу нот інші, складніші приклади (мал. 19, 20):

1-ша пісня починається неповним тактом, а лише четвертою чверткою такту.
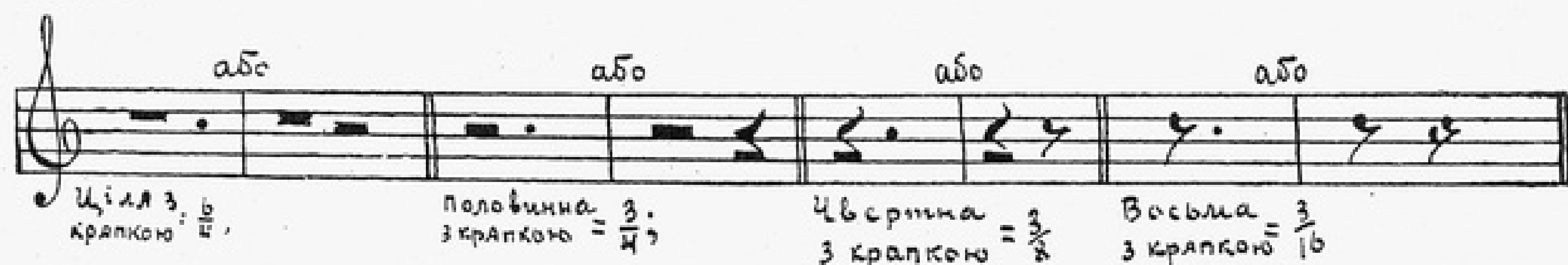
Такий неповний такт на початку музичних речень зветься з а т а к т о м. Відзначимо тут же, що, як бачимо з наших прикладів, ряд нот, які припадають на один склад тексту, о б'є д н у є т ь с я лігою (мал. 19):

Проаналізуйте ще (з 1 вип. „Золотих ключів") № 27 („Ой, з-за лісу, із-за темного"), № 37 („Козаченько впився"), № 41 („Ой, стану, гляну"), № 42 („Ой, не шуми луже"), № 44 („Ой, ти дівчино") № 61 („Пряду, сокочу"), № 63 („Ой, зацвіла червона калина"), № 67 („По світлонці хожу"), № 68 („Туга мені за тугою").
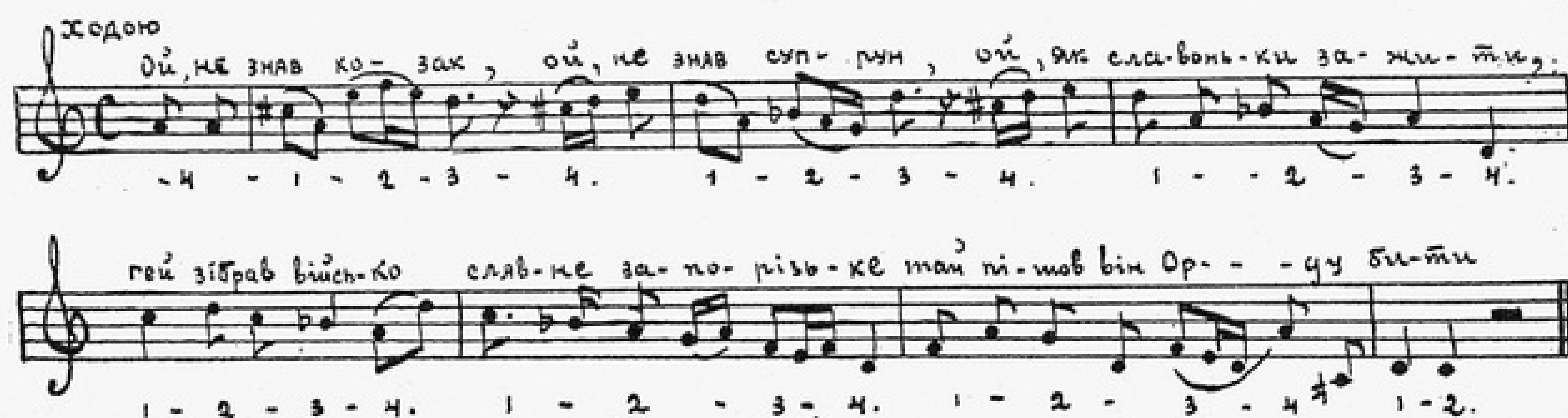
Мал. 17
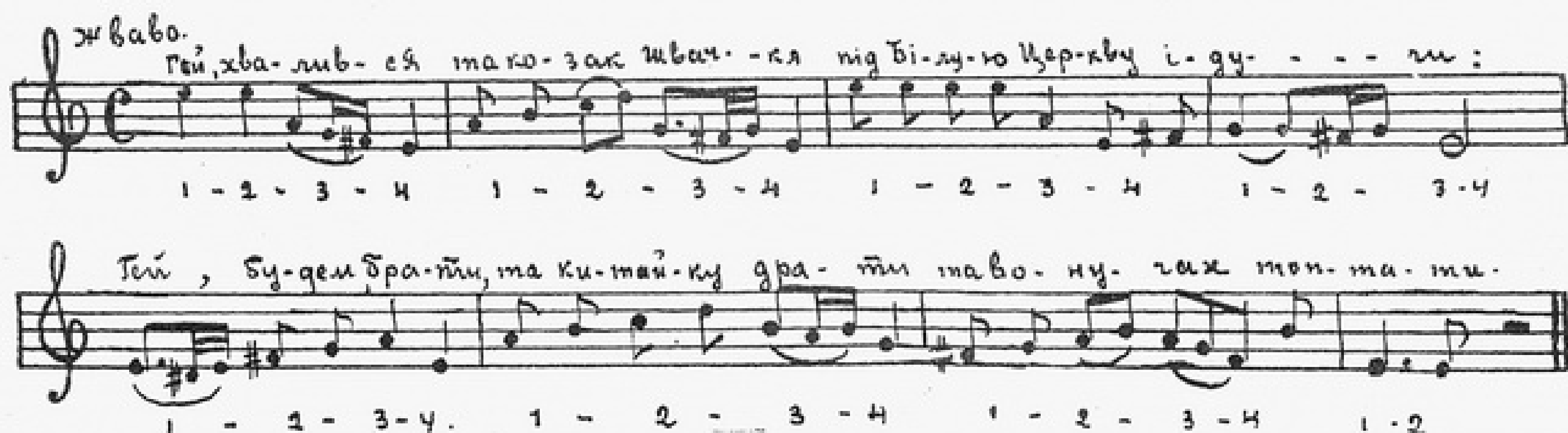


Мал. 18



Мал. 19



Примітка: в прикл. 16-му треба—1) в 3 такті не „фа", а „соль", 2) в 5-му такті „фа"—чвертка.



Мал. 20 **Л. Лісовський**

СУЧАСНИЙ СИМФОНІЧНИЙ ОРКЕСТР

Стаття 3-тя

ДЕРЕВ'ЯНІ ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ

Розглянені нами в попередніх статтях смичкові інструменти виникли десь у 9-му ст., тоді як народження дерев'яних (спершу—очертяних) губиться десь у пітьмі дохристіянської ери. За середніх віків дерев'яні духові інструменти користувалися з великої популярности в протилежність струнним, які не мали такого розповсюдження. Навіть за доби Відродження (15-17 ст. ст.) улюбленими були пронизливі, різкозвучні свирілі, флейти й т. ін. Пояснюється це тим, що нова кляса—торгова буржуазія, — вимагала для своїх та народніх свят інакших, народніх, інструментів, а не аристократичних струнних, що їх вживали феодали і що з них тільки лютня з XVI ст. була одним з найбільш розповсюджених у всіх шарах суспільства музичним інструментом.

Надалі смичкові інструменти із зростом та розвитком буржуазного мистецтва помалу вдосконалювались, і Бетговен—геніяльний провідник у музиці ідей та настроїв Великої Французької революції, своїм сміливим вживанням і всебічним використанням їх можливостей, підняв їх на ту вищу ступінь, яку вони посідають в оркестрі й до цього часу. Відтак вони (особливо скрипка й віолончеля) мають велике розповсюдження й дуже популярні навіть як „хатній інструмент". Аматорів же і фахівців, що грають на дерев'яних духових інструментах, стає все менше й менше.

Очевидно, хоча дерев'яні інструменти й були прості конструкцією, дешеві, звучні й легкі для опанування грою на них, та художні властивості смичкових інструментів більш відповідали соціяльно - економічним умовам буржуазного клясу, що вдосконалив і розгалузив на видові типи навіть дерев'яні інструменти.

Дерев'яні духові інструменти являють собою ніби то рурки різної форми (довгі, циліндричні або конічні) й розміру. Здебільшого роблять їх з дерева, хоча іноді вживають для цього деякі метали й кість. Інструменти, зроблені з цих матеріялів, так само відносяться до категорії дерев'яних духових інструментів, коли їх побудовано за типом цих останніх.

Наколи в струнних інструментах звучання досягаємо, викликаючи коливання струн, у дерев'яних духових інструментах звук утворюється коливанням повітря, що є в середині рурки. Звичайно, цей стовп повітря перебуває в спокійному стані. Примусити його коливатися, а тим самим видобути звук можна двома способами: 1) або направляючи струмень повітря з рота мимо відтулини, зробленої на кінці рурки, через що він розбивається об гострий край відтулини й примушує коливатися повітря в середині рурки (флейта), що й дає звук, або 2) за допомогою, так званого, язичка—тоненької пружної метальової чи очеретяної пластинки, що стоїть на шляху струменя повітря, яке ми вдуваємо. Ця пластинка пропускає повітря товчками, що й викликають коливання повітря в рурці (клярнет, фагот). Інструменти побудовані за першим принципом звемо „лябіяльними", без'язичковими, а за другим—„лінґвіяльними" або язичковими. Останні й собі поділяються на 2 групи: 1) інструменти із звичайним язичком (клярнет) і 2) інструменти з подвійним язичком, що складається з двох щільно стулених плястинок (гобой, фагот).

Звуки різної височини маємо завдяки звуковим відтулинам—дірочкам, що їх прорізано по всій рурці й розміщено в певному порядкові.

Дірочки ці можна затуляти й відтуляти за допомогою клапанного механізму. В струнних інструментах ми мали різні звуки, скорочуючи або здовжуючи струни. При скороченні струни звуки підвищувались, при здовженні—знижувались. Те саме спостерігаємо і в дерев'яних духових інструментах. Відтулюючи який будь клапан, ми скорочуємо довжину повітряного стовпа в середині рурки й звук підвищується і навпаки, здовжуючи повітряний стовп, знижуємо звук. На деревяному інструменті подвоєні звуки й акорди, як на струнних інструментах, не є можливі.

На дерев'яних духових інструментах можна давати деякі звуки (так звані „натуральні") не відтулюючи дірочок, міняючи лише силу вдування. Це пояснюється „обертонами"—акустичними призвуками, які утворюються від того, що при коливанні якої будь речі, напр. струни чи то повітряного стовпа, коливаються і його окремі частини, що в свою чергу дають певні звуки (призвуки). Найбільшого значення обертони набувають у техніці мідних духових інструментів.

Всі духові дерев'яні інструменти поділяються на родові та видові інструменти (див. М.—М. № 5) й на нетранспонуючі й транспонуючі. Нетранспонуючими звемо інструменти, які звучать так, як написано в партіях, транспонуючими ті, що звучать інакше. Транспонуючих інструментів вживається через те, що інструменти часто роблять в різних тональностях і різних регістрах, причому механізм та аплікатура лишаються ті самі. Таким чином, коли на однім інструменті який будь клапан дає ноту „до" написану в партії, то в подібному ж інструменті, але настроєному в другім регістрі на тому ж клапані звучить якась інша нота, напр. „ля". Виконавець же натискає цей клапан тим же пальцем, що й на першім інструменті і вважає, що звучить знову нота „до". Отже виходить, що одні інструменти звучать як написано, інші ж інакше, хоча ключ застосовується той же самий.

ГРУПА ФЛЕЙТ

ВЕЛИКА ФЛЕЙТА (FLAUTO)

Це один з найстаровинніших інструментів, що його вживали ще в старовиннім Єгипті. Звичайно, його помалу вдосконалювали і вищого розвитку він досяг у XIX сторіччі завдяки роботі над його вдосконаленням майстра Бема. Флейта являє собою циліндричну рурку зроблену з дерева, кості або металю (метальові флейти вживають рідко, бо вони дуже сприйнятливі до зміни температури, що кепсько відбивається на звукові). Знизу ця рурка відкрита, а на верхнім кінці має невеличку бокову відтулину, мимо якої продувають повітря. Флейта—інструмент без'язичковий і буває двох видів—пряма й поперечна. При грі пряму флейту тримають вертикально (як клярнет), поперечну—горизонтально. Нині вживають виключно поперечних флейт.

Флейта має 15 і більш (в залежності від конструкції) кляпанів, що прикривають звукові відтулини. Вона належить до групи нетранспонуючих інструментів і ноти для неї пишеться в скрипковому ключі. Обсяг флейти від „сі" малої октави (флейти виробу французьких фабрик починають діяпазон від „до" першої октави) до „ре" 4-ої октави. Увесь звукоряд флейти можна поділити на 4 регістри, що відрізняються тембром і силою звука, а саме, низький, середній, високий і найвищий. Низький регістр (від „сі" мал. октави до „фа" першої октави) сильний звуком і до деякої міри нагадує звук сурми; середній (від „соль" 1-ої октави до „фа" 2-ої октави) найслабіший і безбарвний. Що вище, то звук сильнішає й робиться блискучішим, а найвищі ноти мають пронизливий, різкий тембр і їх рідко вживається. Найбільше вживають високий та середній регістри. Рухливість при грі на флейті дуже велика і на ній можливі всякі пасажі, трелі й арпеджіо. Через це вона посідає в оркестрі дуже помітне місце. Крім мелодії їй часто доручають горішні голоси гармонії, фігурації й витримані ноти. Дуже гарно виходять у неї швидкі повторення одної й тієї ж ноти за допомогою, так званого, подвійного вдару язика. Чудові приклади застосування різних регістрів флейти можна знайти у Римського-Корсакова (Шехерезада). В сучасній симфонічній оркестрі буває дві й більше флейти.

ВИДОВІ ФЛЕЙТИ

а) МАЛА ФЛЕЙТА (PICCOLO)

Зовнішнім виглядом мала флейта—пікольо подібна до великої лише менша за неї. Все, що було казано про велику флейту, можна віднести й до малої. Мала флейта є найвищий інструмент симфонічної оркестри. Діяпазон від „ре" 2-ої октави до „до" 5-ої окт. Ноти пишеться для неї в скрипковому ключі і звучать вони октавою вище за написані. В симфонічному оркестрі пікольо вживають переважно в високому регістрі, коли треба надати мельодії галасливого й пронизливого характеру, причому вона грає ролю подвоюючого голосу. Інколи їй доручають сольні місця (Чайковський, скерцо з IV симфонії, Стравинський—„Петрушка").

б) АЛЬТОВА ФЛЕЙТА (FLAUTO ALTO)

Цей інструмент має трохи більший розмін порівнюючи з звичайною флейтою. У протилежність малій флейті, яка поширює діяпазон флейти вгору, альтова поширює його вниз цебто на ній можна брати нижчі звуки, аніж на звичайній. Інструмент транспонуючий, звучить на кварту або на квінту нижче, ніж написано. Діяпазон від „фа" мал. окт. до ре" 3-ої окт. Звук у неї густіший. У симфонічному оркестрі альтова флейта переважно виконує сольні мельодії (Римський Корсаков—„Сказание о граде Китеже".

в) БАСОВА ФЛЕЙТА (FLAUTO BASSO)

Це велика розміром флейта, що звучить октавою нижче за звичайну і грає ролю баса в сім'ї флейт. Вона відзначається меншою, порівнюючи з іншими видами флейт, рухливістю. З'явилася тільки в останньому часі й застосовується в оркестрі дуже рідко.

В. Рибальченко

З музичного життя

КЛЮБНА РОБОТА В РСФРР

Гуртки ростуть. Не зважаючи на всі труднощі—недостатній кількісно й якісно репертуар, відсутність інструментарію, безнастанні обов'язкові виступи, часом скверне керівництво й т. ін., всеж таки рівень виконання й ступінь трудности репертуару щороку підвищується.

Які тенденції помічаємо ми в процесі цього розвитку?

Поперше (і це головне), клюбних гуртківців уже не задовольняє суто гуртковий „аматорський" репертуар. Робітники гуртківці, оволодівши цілою низкою знань у політичних та культурних галузях, не задовольняються полегшеним та „здешевленим" репертуаром із загальної культурно-музичної спадщини. Від нескладних масових хорів та народніх пісень майже всякий великий, міцний хоргурток хоче перейти (або вже й перейшов) до опер, ораторій і т. інш. Зрозуміло, в цих складних формах ще важче знайти щось пристосованого до клюбних умов, аніж у дрібних формах, проте гуртки вкупі з керівниками перероблюють клясичні твори й виконують їх. Щодо цього, особливо показова остання вистава московських харчовиків—опера „Майська ніч" Римського-Корсакова, в якій, мимо доброго виконання, гурток спромігся показати і роботу над лібретом, викинувши з нього весь містичний елемент.

Безумовно цінні в клюбних умовах спроби використання ораторіяльного стилю, що довів монтаж „Шлях Жовтня", складений виробничим композиторським колективом при Москов. Державн. Консерваторії.

Інструментальні гуртки, крім самостійного студіювання складних творів, почали об'єднуватись (струнові з духовими) й виконувати симфонічний репертуар, що звучить у таких ансамблях цілком задовільно. Особливо цікавий досвід московських радторгслужбовців, що добре виконали 4-ту („незакінчену"), симфонію Шуберта. Таке об'єднання колективів, крім художніх наслідків, сприяє підвищенню інтересу до роботи в самих гуртківців, і створення спеціяльного для них репертуару є невідкладне завдання видавництв та композиторів, поруч з кантатами й операми в супроводі того ж таки об'єднаного складу.

Не менш показовою ознакою зросту гуртків є їхнє організаційне зміцнення. Завдяки твердому курсу, правильно накресленому профспілковими керівниками самодіяльного мистецтва, замість численних дрібних гуртків на кожнім підприємстві, що кожен сам по собі ледве животіли, утворились великі, дужі в художньому відношенні колективи. А ще—майже при всіх губвідділах профспілок утворено центральні гуртки, показові художні одиниці. Все це значно підвищило почуття відповідальности в кожного гуртківця й зміцнило дисципліну. Завдяки цьому гуртки добре витримують те надмірне навантаження виступами, якого вимагають від них правління клюбів.

В останньому особливо зле доводиться духовим оркестрам, які мусять брати участь у всіх демонстраціях, прогулянках, грати танці на вечірках, ховати всіх померлих товаришів, нести на собі музичне оформлення з'їздів, нарад і т. д. Не зважаючи на все це гуртки ще знаходять годину вивчати концертовий репертуар і охоче несуть естрадні виступи.

Останніми роками з ініціятиви к/в Ленінградської профради, зокрема її музробітника диригента Нємцова, увійшли

в практику щорічні змагання гуртків. Наколи від тогорічних музичних змагань у Москві дуже відгонило іспитом у царській гімназії (навіть бали виставлялось за п'ятибальною системою), то цього року в „Парку Культури й Відпочинку“ вже пощастило провести масове музичне свято з трьома тисячами учасників, а в Ленінграді цьогорічна третя музична олімпіяда відзначилась чудовим виступом п'ятитисячного колективу, що виконав 41 твір. Форми таких виступів ще лише намічаються й напевне виллються в щорічний „день музики“ — справжнє музичне масове свято.

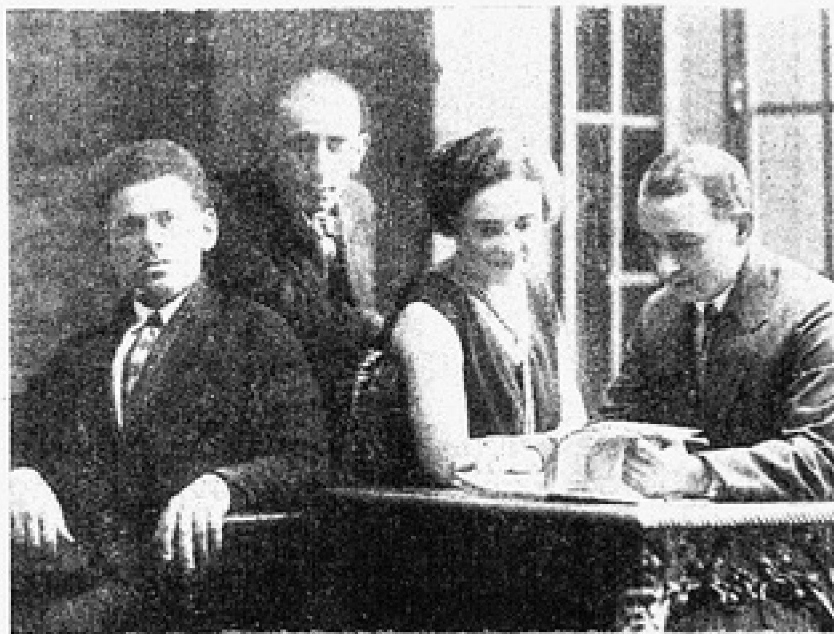
Останнім часом багато уваги приділяють індивідуальному аматорству, яке дуже поширилося, особливо на селі, де воно кількісно домінує над гуртковою працею; це не дивно, коли зважити на відсутність на селі керівництва. Організацією цілої сітки конкурсів можна було б до деякої міри впливати на репертуар цих одиначок або, як зве їх комсомол, „затейников“. Очевидно при клюбах потрібно утворити консультаційні центри для обслуговування аматорів-одиначок, компенсувавши цю роботу організацією обслуговування ними клюбних вечірок. Дуже цікава є організація ансамблів одиначок, напр.: дует—мандоліна, гітара; тріо—гітара, балалайка, мандоліна; квартетів домр чи концертін і т. інш. Не слід забувати й за смичкові інструменти, до яких є велике тяжіння з боку окремих робітників. Звичайно, час уже подумати про утворення репертуару для таких одиначок та ансамблів з них, бо в цій царині абсолютно нічого ще немає. І клюбні гуртки, що помалу притягають таких аматорів, напевно в недалекому майбутньому вже почнуть висувати своїх композиторів, що утворять нову пролетарську добу в історії світової музичної культури.

Климентій Корчмарьов

З УКРАЇНСЬКОЮ КАМЕРНОЮ МУЗИКОЮ ПО ДНІПРОПЕТРОВЩИНІ ТА КРИВОРІЖЖЮ

(Враження з подорожі концертної групи ВУТОРМ'у та УКРФІЛУ)

У зв'язку з тримісячником української культури ВУТОРМ вкупі з Укрфілом організував подоріж своєї концертної групи в складі співачки Т. Чубук - Олексієнкової (сопрано), арт. Харк. Держ. опери А. Магергута (баритон) соліста Радіо-станції НКО—Г. Лейтмана (скрипка), піяніста Т. Полякова та артиста Цибенка (художнє читання).



Зліва направо: А. Магергут, Т. Поляков, Т. Чубук-Олексієнко, Г. Лейтман

За півтора місяці група дала 29 концертів у промислових районах (Полтава, Дніпропетровщина, Криворіжжя), обслуживши за цей час чималу робітничу авдиторію (понад 14 тисяч чоловіка). 4 концерти дано на самому виробництві підчас перерви на обід. Музичний репертуар групи складався виключно з клясичної й сучасної української музики композиторів Лисенка, Стеценка, Степового, Ревуцького, Козицького, Вериківського, Верховинця, Сениці, Косенка, Костенка, Наденека, Скорульського, Шишкіна, Мейтуса, Дашевського, Клебанова.

Всі скрипкові й переважну частину вокальних творів виконувалося з рукописів. За несприятливих умов група об'їздила все Криворіжжя, давши 15 концертів за угодою зі спілкою гірників, і завітала в такі глухі кутки, де робітнича авдиторія нічого подібного не чувала. За час подорожі виявилася ціла низка моментів, що впливали негативно на роботу. Отже, варто поділитися набутим досвідом.

Головною хибою подорожі був невдало вибраний для даного роду музики (камерної) сезон. Влітку всю роботу клюби переносять на відкриті сцени. Помешкання, здебільшого відкрите, зовсім не резонує, гудки паротягів, шум публіки, що гуляє у садку, розбивають увагу авдиторії й не дають можливости тримати її в

БУДЯНСЬКИЙ ЗАВОДСЬКИЙ ХОРГУРТОК

Вже півтора роки існує хоргурток **при порцеляновім заводі в с. Будах** у складі 41 особи (98% робітники) під керівництвом Ольшевського. В репертуарі крім народніх пісень і творів укр. композиторів є й речі клясичні (Шумана, Шуберта і т. д.). Усього понад 60 творів. Працює гурток і над самовихованням, вивчає теорію музики й сольфеджіо. Вже влаштували 32 виступи, виїздили й на села для проведення кампаній. На конкурсі минулого року в Харкові наш гурток одержав 4 премію за гарний голосовий матеріял і дикцію, дисципліну й хорошу старану роботу. Хор ув'язує свою роботу з драмгуртком, з яким виставив „Запорожця за Дунаєм". Керується в своїй роботі журналом „М.-М." та муз. бюро при ХОРПС'і.



безперервному напруженні. Те, що виступи в закритих помешканнях проходили із значно більшою увагою авдиторії й успіхом, доводить правдивість цього висновку.

У Дніпропетровському клюбні робітники в роботі клюбу ставлять наголос на матеріяльний бік роботи і мало зважають на художній бік справи. Для них бажані гості естрадники, фокусники, чудо світу Люїза Сіменс, й т. ін.

Отож серйозна, витримана програма групи ВУТОРМ'у й Укрфілу, далека від зазначених естрадних атракціонів, небажана була для завклюбів і останні всяко намагалися від неї одмовитися, посилаючись на відсутність коштів. Проведення концертного пляна групи не обійшлось без втручання завкультвідділу райкому.

Повний контраст спостерігаємо в культроботі спілки гірників. На Криворіжжі група мала умову на 15 концертів. Роботу поставлено дуже серйозно. Пильний контроль райкому виключає можливість халтурних виступів.

Одночасно з нами по Криворіжжю подорожували такі художні ансамблі, як театр ім. Заньковецької, капеля „Зоря" та ансамбль бандуристів

Ціни квиткам райком встановлює дуже дешеві, а часто концерти були й зовсім безплатні, що давало змогу обслужити велику робітничу авдиторію. Таким чином, ми приходимо до висновку, що така робота потребує завжди попереднього договору в центрі між зацікавленими в цьому музорганізаціями і ВУКами спілок, що гарантує добрі умови й успіх роботи,

Конче потрібно мати у групі спеціяльного лектора, що повинен не тільки схарактеризувати шляхи розвитку української музики, не тільки з'ясувати соціяльний і економічний грунт творчости окремих композиторів чи то групи їх, але також повинен зрозуміло пояснити авдиторії форму й зміст твору.

Між іншим, слід відзначити, що місцеві газети (Полтава, Дніпропетровське) майже не приділяють уваги питанням музичної культури. Всі наші спроби ознайомити суспільство через газети із завданням групи не мали успіху.

Не можна обійти мовчанкою питання про стан музичного реманенту в клюбах. Роялі в провінції перебувають у катастрофічному стані і з кожним днем він все гіршає. Добрих музичних майстрів на місцях майже немає, а на Криворіжжі немає й поганих. Інструменти цілими роками не ремонтують і зараз вони в такому стані, що на них не тільки грати сольно, ба навіть і акомпанувати здебільшого неможливо. Височина настройки, як правило, вагається від ½ до 1½ тонів у бік зниження, половина струн обірвана, педалі не діють. За таких умов про художність виконання можна лише мріяти. Потрібні негайні заходи, бо дуже коштовне майно руйнується.

А тепер кілька слів щодо репертуару. Найбільшим успіхом користувалися твори в народньому стилі, дуже мелодійні, романси Лисенка Стеценка, Степового були зрозумілі масовому робітничому слухачеві. Сучасні ж твори, неспокушений у гострих гармонічних звучаннях, робітник сприймав важко. І це цілком зрозуміло. У нас, на жаль, нині захоплюються більше загальною фактурою твору за рахунок мелодійности малюнка. Не ліпше стоїть справа і з скрипковим репертуаром (Мейтус, Клебанів, Костенко й інші сучасні композитори). В основу цих творів покладено народні теми, але в опрацьованні їх багато недоліків.

Здебільшого в них немає чіткого логічно динамічного розвитку твору, а головне в них не використовується як слід найбагатіші різноманітніші технічні можливості інструмента.

Але все ж таки, не зважаючи на всі ці перешкоди, концертна група ВУТОРМУ й УКРФІЛ'у пробила чималу освітню роботу. Ціла низка ухвальних атестацій від профорганізацій свідчить за те, що назріла потреба „тримісячник" перетворити на безперервний „рік" пропаганди української пролетарської культури.

Т. Поляков

ЄВРЕЙСЬКИЙ ВОКАЛЬНИЙ КВАРТЕТ

За часів царату в Росії єврейська культура, як і культура всіх „недержавних“ націй, перебувала під гнітом і тому—в занепаді, а низка причин історичного та економічного характеру наклали на ню особливий відтінок релігійности та містицизму. Це можна побачити при вивчанні єврейської народньої пісенної творчости. Більша частина народніх пісень просякнута духом „хасидизму“ (релігійний рух), решта носить відбиток економічного поневолення народу. Пісні про „балмелохе“ (ремісника) досить яскраво це ілюструють. Ті риси спостерігаємо навіть і на робітничих піснях, що їх співали єврейські робітники в дореволюційний час.



Єврейський вокальний квартет на чолі з композитором Файнтухом (посередині)

Єврейська музика до XX століття не мала своїх композиторів. Були композитори євреї, але не єврейські композитори. Лише на початку десятих років нашого століття, з організацією в тодішньому Петербурзі „Т-ва єврейської народньої музики“, згуртувалася купка музичних діячів, які почали застосовувати й обробляти народню пісню. Щодо виконавців, які б могли нести в маси цю пісню в культурній трактовці її, то таких майже не було, та й нині їх немає (мова йде про вокалістів). Отже, через відсутність культурних співаків, з'явились так зв. „народні співці“, які несли під назвою єврейських пісень різну нісенітницю, страшенно викривлюючись та шаржуючи, що в їх уяві й звалося „виконанням“.

При сформуванні „Гезкульту“ (Товариство допомоги розвиткові єврейської культури) першим питанням, що повстало перед ним і вимагало якнайскоршого вирішення—було питання про виховання таких сил, що їх можна було би протиставити отим „народнім співцям“, шкідникам єврейської естради.

В тій меті утворено було перший єврейський вокальний квартет „Гезкульту“, як організацію, яку легко послати в найглухіші кутки, де панує халтура. Підчас організації квартетові довелося подолати великі труднощі: відсутність культурних єврейських співців, брак матеріяльного ґрунту. Природньо, що шлях квартету не був укритий квітами,—довелося тричі його реорганізувати, міняючи склад співців; у справі репертуару довелося почати з „азів“, відбираючи найліпші зразки народньої і робітничої пісні та гармонізуючи їх для квартету. Проте нині квартет став уже на більш-менш твердий ґрунт. Є деякий єврейський репертуар, додано до нього зразки світової музики, готується також цикль пісень народів СРСР на мовах цих народів для зазнайомлення єврейських робітників з їх творчістю. Ц.П. „Гезкульту“ ухвалив ввести в репертуар квартету й українські народні пісні та художні твори українських композиторів у перекладі на єврейську мову.

Нещодавно квартет повернувся з своєї першої, організованої „УКРФІЛ'ом“, подорожі по УСРР, де він дав 90 концертів, які відвідало 60.000 чоловіка. Квартет виступав у таких великих центрах, як Київ, Одеса, де його дуже добре приймали, про що свідчить преса цих міст. Крім цього квартет відвідав і такі містечка, як от Деражня, Жмеринка й інш., де багато єврейського населення, що майже не обслуговується яким-будь добрим театром чи музикою.

Виступи квартету по цих містечках перетворились у справжнє свято і виконання квартета сприймалося масою з великим захопленням. Робкорівські дописи, доводять сказане вище.

Квартет не обмежується тільки виступами, а й інструктує місцеві музичні й художні гуртки, по можливості постачаючи їм ноти. В числі позначених вище концертів квартету було багато безплатних виступів на підприємствах підчас перерви на обід. Варт відзначити, що в числі слухачів було 20-30% не єврейської публіки, яка дуже тепло приймала виступи квартету.

З практики першої подорожі можна зробити такий висновок: головну установку квартет мусить взяти на обслуговування населення найглухіших закутків нашої країни, звичайно, не виключаючи й великих міст. А тому можна лише радо вітати постанову Ц. П. „Гезкульту“ та Правління „Укрфілу“ про необхідність „удержавлення“ квартету та подачу матеріяльної допомоги.

N. N.

ОБ'ЄДНАНІ КОНЦЕРТИ МИКОЛАЇВСЬКОЇ Й ХЕРСОНСЬКОЇ КАПЕЛЬ

На початку цього року дві окркапелі—Полтавська й Кремінчуцька, влаштували два об'єднані концерти (в Полтаві й Кремінчуці). Таке об'єднання на Україні було вперше. Капелі обмінялися своєю продукцією та плянами роботи надалі й бадьоро взялися до виконання своїх останніх. Сповістивши про це трудящих через журнал „Музика — Масам", вони закликали до цього інші капелі. Перші відгукнулись миколаєвці й херсонці.

1-го червня ц/р. в Херсоні, а 2-го червня в Миколаєві виступили Миколаївська капеля під керуванням С. Сахарова (1-ий відділ) та Херсонська під керуванням Г. Ситника (II-ий відділ), об'єднавшись у виконанні масових пісень під керуванням обох диригентів по черзі; всього хористів було 78 чол.

Капелі виступили під гаслом: „Через соціялістичне змагання — до оздоровлення клюбної естради". Перед кожним відділом виступали представники політосвіти, з'ясовуючи практичні засоби боротьби хорових організацій зі шкідливою (ідеологічною, художньою й громадською) муз. роботою та ролю окркапель у цій боротьбі. Концерти одвідало понад 50% гуртківців міст і близьких районів та робітнича маса, одержавши квитки через клюби та спілки. На обох концертах багато бажаючих залишилось без квитків і вимагали повторення концерту, але за обмеженістю часу в капелян (капеляни—робітники заводів та службовці установ) не було змоги задовольнити ці вимоги.

Концерти пройшли з великим успіхом, з бадьорим піднесенням і утворили у слухачів, особливо у гуртківців, здоровий імпульс, що першими ж днями виявився по клюбах в організаційно - практичній їхній роботі для оздоровлення хорової справи.

Суспільність у місцевих газетах відзначила досягнення обох капель і деякі негативні риси в виконанні, що їх треба виправити, а робітнича маса, надавши великої ваги цим об'єднаним концертам, висловила побажання прочастіше влаштування таких концертів.

Миколаївська й Херсонська капелі обіцяють виконати побажання слухачів та посилити свою роботу по селах і вітаючи через журнал „Музика—Масам" піонерів цієї справи Полтавську й Кремінчуцьку капелі, закликають інші капелі всі сили покласти на утворення, так би мовити, колективізації хорових сил, якнайскоріш і якнайкраще вимести всяку погань з естради, привабити до неї масового слухача і лише в такий спосіб наблизивши мистецтво до мас, творити нову пролетарську культуру.

Борис Кулик.



Миколаївська й Херсонська капелі — об'єднана група. Сидять у центрі 1-го ряду (зправа наліво): 1—акомп. Херс. капелі **Орлова**, 2—диригент тієї ж капелі **Ситник**, 3—інспектор Микол. Окрполітосвіти **Філіпов**, 4—диригент Микол. капелі **Сахарів**, 5—акомп. Микол. капелі—Мязгівська.

МУЗИЧНА РОБОТА Й НОВІ ПІСНІ В N-ІЙ ДИВІЗІЇ

Цього року музичне виховання червоноармійців N-ої стрілецької дивізії поставлено ще організованіше, а саме, при №-му полкові було організовано курси заспівувачів, куди було виділено по 4—6 чоловіка від кожної сотні всіх полків дивізії.

На начальника курсів було призначено капельмайстра N-го полку тов. Єлісеєва та на викладача—вчителя Черкаського педтехнікума тов. Лебединця.

На курсах було переведено: кілька лекцій про значіння пісні взагалі й зокрема в армії, вивчання нот і, нарешті, практичне вивчання пісень. В наслідок цього всі частини дивізії почали співати такі пісні як: „Розстріл комунарів", „Пісня незаможника", „Ой, літа орел" та інші. В червні загін полкових шкіл виступив у похід.

Цей похід зміцнив зв'язок нашої дивізії з населенням Шевченківщини, при чому школи показали свою високу культурність у стосунках з населенням і перевели чималу музичну роботу виконанням революційних та народніх пісень так у поході, як і в концертних виступах, чим викликали овації присутньої публіки.

Нині школа розпочала найтісніше зв'язуватися з композиторами. У Соснівку прибув український композитор тов. Козицький. Бажаючи відмітити працю в N-ої дивізії, останній написав і присвятив дивізії пісню під назвою „Червонарми" (див. додатки нотні).

Тов. Лебединець за дві співанки вивчив цю пісню в школах двох полків дивізії. В один із днів відпочинку тов. Козицький поцікавився послухати виконання пісень школою Дніпровського полку. Прибувши з тов. Лебединцем до клюбу полку, він був зустрінутий гучними оплесками курсантів, командно-політичного складу школи та других підрозділів. Тов. Козицький у своїй промові відмітив великі досягнення школи у виконанні революційних народніх пісень, а також і висвітлення цієї праці в пресі.

Командир і військовий комісар дивізі тов. Саблін, присутній при товариській зустрічі курсантів з українським композитором тов. Козицьким, висловив останньому та викладачеві Черкаського Педтехнікуму тов. Лебединцю щиру подяку, підтриману всім червоноармійським складом могутнім червоноармійським „слава". Тов. Козицький опинився на руках у юнаків, які винесли останнього на руках оглядати табор, куди його запросив військовий комісар полку тов. Богачов.

Ця перша змичка революційного українського композитора з червоноармійцями нашої дивізії пройшла тепло й дійсно по товариські. 28-го липня було призначено змагання в співах у дивізії на кращу школу, на кращу сотню та на кращого заспівувача. В склад жюрі були запрошені й тов. тов. Козицький та Лебединець.

Характерний був виступ школи Дніпровського полку з виконанням пісні „Філь-делябор" на мові есперанто. У змаганні перше місце зайняла школа Дніпровського полку, яка одержала 100 карбованців і диплома, друге місце зайняла школа артполку і третє школа Н-ського полку.

Із сотень перемінного складу перше місце зайняла батарея артполку, друге 7-ма сотня і третє 2-га сотня Дніпровського полку.

Треба відзначити гарне ставлення й зацікавленість з боку червоноармійців перемінного складу до вивчення нових революційних пісень.

Відпуск червоноармійців після зборів принесе на села Шевченківщини нову хвилю культурних революційних та народніх пісень.

Командир N-ського куріня
Дніпровського полку **Л. Омельчук**

ПРИВІТАННЯ НАРКОМОВІ ОСВІТИ т. М. СКРИПНИКОВІ

В м. Соснівці, де ремонтують своє здоров'я кілька тисяч робітників, влітку постійно працював симфонічний оркестр, під орудою диригента М. Канерштейна (закінчив Київ. Муз. Ін-т ім. Лисенка), що провадив велику музично-виховну роботу серед робітництва. Слухачі одного з таких концертів, присвяченого українській симфонічній музиці, що відбувся в присутності композиторів П. Козицького і Б. Лятошинського, надіслали Наркомові Освіти т. Скрипникові телеграму такого змісту:

НАРКОМОВІ ОСВІТИ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ
т. СКРИПНИКУ

Двохтисячна авдиторія відпочивальників Соснівки, прослухавши 13-VIII ц. р. концерт Української Симфонічної музики й доповідь уповноваженого ВУТОРМ'у на Шевченківщині т. Лебединця про шляхи розвитку української музичної культури до і після Жовтня, висловлюючи радість з приводу розквіту й зростання музичної міці та творчих сил радянської України, а також появи нової опери Лятошинського „Золотий обруч" одноголосно ухвалила вітати Наркома освіти тов. Скрипника.

Двохтисячна авдиторія, так само одноголосно, просить Наркомос поширити видавничі пляни ДВУ на твори симфонічної та музично-освітньої літератури.

Хай живе, росте, шириться і міцніє робітничо-селянська музична культура радянської України.

Хай живе Жовтень, що розбудив і організував музичне життя, розбудивши і організувавши творчі сили пролетаріяту й незаможництва.

Осередок ВУТОРМ'у
Шевченківщини **А. Лебединець**
Дригент симфонічної
оркестри **М. Канерштейн**
Культчастина II Всеукраїнського Будинку Відпочинку ім. тов. Петровського **К. Вакуленко**

ОГЛЯД МУЗРОБОТИ НА МІСЦЯХ

Хоргурток залізничників ст. Вапнярка П.-З. залізниці під керів. Я. Поляновського існує з 1924 року, нараховує в своєму складі 50 душ. Репертуар добрий—з творів Лисенка, Леонтовича, Стеценка й сучасних укр. композиторів. Обслуговує місцевих залізничників та під-



Укрпрофспілці треба зважити на корисну працю цієї культурної організації й допомогти їй коштами, насамперед на придбання нот, музжурналів та книжок для поширення репертуару та музичних знань гуртівчан.

Германівський гурток на Київщині заснувався рік тому завдяки енергійним заходам нового вчителя Кокотя Г. А. Дарма, що сельбуд працює у нас з 1923 року, але на цю галузь роботи він не звертав належної уваги. Зараз гурток працює енергійно, даючи концерти в місцевому театрі, а також виїжджаючи в околишні села. (Селькор А. Полегенький).

Співочий гурток в с. Жданах на Лубенщині теж не пасе задніх. Хоча й працює гурток недовго (лише з минулого року), але вже виріс і зміцнів. Має 44 чол. співаків, понад тридцять річей в репертуарі. Кожного свята в місцевому театрі влаштовує гурток свої виступи. Дисципліна на належній височині. Усім цим гурток зобов'язаний енергії керівника—навчи-

Хоргурток робітників-залізничників ст. Вапнярка під керівництвом Поляновського (×)



Хоргурток при Германівському сельбуді (на Київщині) під. кер. Г. Кокотя (спереду в центрі)

Хор робітників ст. Слов'янське під кер. М. Мацегори (×)



шефні села. Є в гуртку кілька співаків, що мають навіть достатній голос, щоби виконувати сольоспіви та ансамблі, але бракує літератури й порад, що саме співати. Правда, гурток використав у цьому поради журналу „Муз.—Мас.", яким взагалі керується в роботі, але цього замало.

Робітничий хор при ст. Слов'янське зорганізувався в листопаді 1928 р. при вечірній залізничній школі II ступня. Керує ним учитель М. Мацегора. Працює хор енергійно, влаштував уже багато концертів на місці і навіть виїжджав у село Голубівку на великдень для участи в антирелігійній вечірці. Виступ був дуже вдалий і хор гадає й надалі виїздити в підшефні села. Репертуар добрий, багато творів нових революційних композиторів. Соковиті, свіжі голоси в жіночої частини хору, але дещо бракує чоловічих голосів.

теля нашої семирічки Радченка Р., що з великою любов'ю ставиться до цієї справи. Побільше таких керівників і музична справа на селі посіла б належне їй місце.

БІБЛІОГРАФІЯ й НОТОГРАФІЯ

БІБЛІОТЕКА ОРКЕСТРИ НАРОДНІХ ІНСТРУМЕНТІВ ДВУ

I. Дві українські пісні: 1) **А вже весна** та 2) **Ой чи цвіт чи не цвіт**. II. Дві пісні Сходу: 1) **Тюрська**, 2) **Татарська („Хайтарма")** в оркестровці Г. Михайличенка.

Багато писалося, а ще більше говорилося, про потребу використати наші клюбні та с/б гуртки народніх інструментів для ознайомлення мас з українською музикою, але тільки тепер ця справа помалу стає на певний шлях. Коли муз-гуртки могли ще більш-менш задовольнятись художнім репертуаром, що його видавав і видає ГИЗ РСФСР, то репертуару українського так народньо-пісенного, як і революційного, зовсім бракувало.

Зараз ДВУ розпочало друком цілу серію аранжировок для оркестри руських народніх інструментів і вже випустило в продаж два зошити.

Щиро вітаючи ДВУ з початком цієї дуже важливої справи, ми хотіли б висловити своє побажання, щоб уважно редагуючи збірки, воно не припускало тих прикрих недоглядів, що їх бачимо в рецензованих.

Насамперед на обгортці зазначено, ще інструментовку зроблено „для домр і балалайок квінтового строю". Що існують домри квінтового строю (4-струнні) це так, а от що є й балалайки квінтового строю про це щось не чутно. Хіба може ДВУ хоче запровадити такі до вжитку? Ясно, що це просто недогляд і річ іде про квінтові домри. Але й це твердження зовсім не справджується. бо для зазначеного складу ці п'єси не інструментовано.

Оркестровку зроблено добре, вдало використано тембри, загалом видно, що інструментовник гарно обізнаний з інструментами, але зроблено її для 3-струнних домр і балалайок. Для домри-альта квінтового строю ноти пишеться так, як вони звучать, а для 3-стр. домри-альта октавою вище, ніж звучать, цебто, виконуючи цих пісень на 4-стр. домрах, треба партію домри альта переписати октавою нижче, бо як узяти на увагу вказівку про склад (на обгортці) й грати ноти як написано—вийде дурниця. До того ж, до складу групи квінтових домр обов'язково входить домра-тенор, якої в партитурі ми не бачимо.

Абсолютно незрозуміло, як це попали в партію домри-альта („А вже весна") ноти „ре" і „до дієз", яких на 3-стр. домрі немає. Чи не мав автор на меті перестроювання інструменту?

Далі зазначено, що оркестровку зредаговано на загальновживаний склад оркестри. З цього можна зробити висновок, що загальновживаний склад—це є сполучення групи 4 стр. домр з групою балалайок. З цим не можна погодитись, бо у нас на Україні такий склад зустрічається не частіш за, так зв., „андреєвський", тобто сполучення 3-стр. домр і балалайок.

В одному місці („А вже весна") каденцію дано концертину і не зазначено на якому інструменті її виконувати в разі відсутності концертина.

Партію балалайки-прима написано виключно для способа гри медіятором. Цього ні в якому разі не треба було допускати. Що цей спосіб збільшує можливості інструмента, це ясно, але ж не можна відкидати всі інші прийоми, властиві балалайці й робити з неї домру, тому що це відбирає в оркестри низку цінних ефектів, не даючи взаміну нічого.

Партію секунди - балалайки слід було б писати октавою вище. Про перевагу цього способу транскрипції багато говорилося і він цілком себе виправдав у практичній роботі.

Все це, звичайно, дрібниці, але всеж хотілося, щоб таких огріхів не було. Редакторам зазначених річей слід було би дати методичні вказівки про склад оркестри та характер виконання й фактуру твору. Це було б корисно для периферійних гуртків, де як ми знаємо досвідчених керівників мало, тим більш, що місце для таких вказівок є. **Мак.**

НОВІ ХОРОВІ ТВОРИ

Копосов. „Красногвардійська". „На міш. хор без супроводу. Слова О. Блока з поеми „Дванадцять" в українському перекладі. Вид. Музсектору ГИЗ'у Ціна 10 коп.

Слабе місце твору є український текст його, геть далекий від чудового тексту О. Блока. Музика твору влучно передає настрої віршу. Простота викладу й мелодійність роблять його приступним для клюбних хорів. Подвоєння в сопран та тенорів можна уникнути в разі малочисленности колективу в той спосіб, що сопрановій партії дати верхній а теноровій нижній рядок. Пісню доречно виконувати на вечорах присвячених Червоній Армії. **Ін.**

УВАГИ ДО НОТНИХ ДОДАТКІВ

1. Автор масових червоноармійських пісень „Червонарми", та „Ми не кинемо зброї"—**Пилип Козицький** народився 11 (23) жовтня 1893 року на Київщині. Музично-теоретичну освіту дістав у Київській консерваторії в професорів Р. Глієра та Б. Яворського. З музичних творів П. Козицький написав: низку хорових творів, твори для фортеп'яна, сольоспіви, квартет та сюїту для струн—квартету, сюїту „Козак Голота" для симф. оркестр, варіяції для фагота й симф. оркестр та музику до 7 п'єс; працює він і в галузі історії укр. музики та музичної критики й викладає музичні дисципліни в Харківському муз.-драм. інституті; з 1924 р. безперервно перебуває в президії Всеукр. Муз. Т-ва ім. Леонтовича (тоді ВУТОРМ).

Тексти пісень П. Козицького, вміщених у додаткові:

2. Автор оркестровки „Італійської революційної пісні", — композитор - початківець **Борис Кожевніков,** народився 1906 року в м. Новгороді. З 1919 року Б. Кожевніков переїхав з батьком на Україну—батьківщину отця. Освіти музичної т. Кожевніков доходив спочатку сам. 1923—25 р.р. працював на Зміївському паперовому, а тоді на Будянському парцеляновому заводах, як капельмайстер робітничих духових оркестрів. З останнім оркестром 1928 р. виступав у Харкові на конкурсі робітничих духових оркестрів Харківщини, де оркестр було нагороджено к в. ОРПС 2-ю премією, а тов. Кожевнікову дано пораду вступити до музичної школи, що він і зробив, вступивши до Харківського муз.-драм. інституту у кляс теорії композиції і на диригентський факультет.

„Червонарми".

1. Червонарми, Червонарми,
Червонарми йдуть вперед.
Ми рукою радовлади
В горло катові—багнет.
Б'ють набої в барикади,
Червонарми йдуть вперед!

2. Бо не дарма, ми не дарма
В сяйві радісному мет.

Приспів.

3. Червонарме, сурма грає—
Вже в бою робочий кляс.

Приспів.

4. Од Ірландів до Китаю
Зацвіли заграви враз.

Приспів.

5. Підіймайте місто й поле,
Злидарів по всій землі.

Приспів.

6. Громи армій комсомолу
Й комунари на чолі.

Приспів.

„Ми не кинемо зброї"

Ми не кинемо зброї ніколи
Наше військо сміється б'ючись
Наше військо в боях бенкетує
Наше військо вміра сміючись
Ми не зложим червоного стягу
Кров червона на нім запеклась
Кров робочих ворожою змиєм
Гостра зброя залізна у нас!
Ми не кинем боротись за волю,
Наші браття упали в борні,
Кров робочих горача на ранах
Їхні рани горять ще в огні!
(*Кінчати першим куплетом*)

ЛИСТИ ДО РЕДАКЦІЇ

Уважаемый тов. редактор!

Просим поместить в журнале „Музика—Масам" следующее:

Ввиду того, что деятельность ВУТОРМ'а (Всеукраинское Общество Революционных Музыкантов) и АРКУ (Ассоциация Революционных Композиторов Украины) расходилась с идеологической установкой, положенной в основу этих организаций (в вопросах идеологии творчества массовой музыкальной работы, музыкальной критики и т. д.) мы, член ревизионной комиссии Харьк. Филии ВУТОРМ'а—Белокопытов, член правления филии—Шутенко и члены бюро АРКУ—Богданов, Борисов и Коляда, с настоящего момента не считаем себя членами названных организаций и присоединяемся к группе, в основном разделяющей идеологическую платформу ВАПМ'а (Всеросийская Ассоциация Пролетарских Музыкантов)

Белокопытов, Шутенко, Богданов, Борисов, Коляда

Шановний товаришу редакторе!

За причину виходу свого з ВУТОРМ'у тов. тов. Білокопитов та Шутенкова вказують на розходження діяльности ВУТОРМ'у з його ідеологічним настановленням; Президія ЦП й Правління філії заявляє, що т. т. Білокопитов і Шутенкова, бувши членами керівного та контрольного органів Харківської Філії ВУТОРМ'у, ніколи питань ідеології творчости, масової музичної роботи, музичної критики й ін. не ставили ні в філії, ні в ЦП ВУТОРМ'у і про наявність у ВУТОРМі, такого розходження ніколи не заявляли.

Тому, в інтересах музично-громадської роботи, вимагаємо, щоб товариші Білокопитов і Шутенкова конкретно вказали і ВУТОРМ'ові і суспільності факти вище вказаного розходження.

Президія Центрального Правління й Правління Харківської Філії ВУТОРМ'у

Від редакції: Редакція в інтересах розвитку музично-громадського життя на Україні та його правильного спрямовання звертається до товаришів, що надіслали свою заяву про вихід з ВУТОРМ'у й АРКУ, з проханням висвітлити в пресі більш конкретно принципові та ідеологічні розходження з ВУТОРМ'ом та АРКУ, через які вони вийшли з названих організацій. Разом з тим редакція закликає й інших композиторів та музик висловитися з приводу діяльности та ідеологічного настановлення ВУТОРМ'у й АРКУ та про перспективи розвитку музичної громадськости.

Редколегія: т. в. о. відповідального редактора й представник ЦК ЛКСМУ —**В. Васютинський,** заст. редактора—**П. Козицький,** представник к/в ВУРПС—**Н. Рабічев,** відповідальний секретар—**Ю. Ткаченко.**

Укрголовліт № 18-жб. Держтрест «Харполіграф». Друга Друкарня ім. В. Блакитного. Зам. № 6595—2000.